Das Skizzenbuch Albrecht Dürers



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

1. Heft: *G. von Térey.* Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung. 2. 50
2. Heft: *E. Meyer-Altona.* Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. Heft: *R. Kautzsch.* Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50
4. Heft: *E. Polaczek.* Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —
5. Heft: *M. Zimmermann.* Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —
6. Heft: *W. Weisbach.* Der Meister d. Bergmannschen Officin u. Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen u. 1 Lichtdruck. 5. —
7. Heft: *R. Kautzsch.* Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. Heft: *W. Weisbach.* Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. Heft: *Arthur Haseloff.* Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —
10. Heft: *Artur Weese.* Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag z. Geschichte der deutschen Plastik des 13. Jahrh. Mit 33 Autotypieen. 6. —
11. Heft: *Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. Heft: *Dr. Chr. Scherer.* Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —
14. Heft: *Hermann Schweitzer.* Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. 4. —
15. Heft: *Hans von der Gabelentz.* Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 4. —
16. Heft: *Kurt Moriz-Eichborn.* Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blätter. 10. —
17. Heft: *Arthur Lindner.* Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen u. 10 Tafeln. 4. —
18. Heft: *Willem Vogelsang.* Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. 6. —
19. Heft: *Berthold Haendcke.* Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. —
20. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg.* Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —
21. Heft: *A. Peltzer.* Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. Heft: *Eduard Toennies.* Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10.—
23. Heft: *Paul Weber.* Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. Heft: *Jos. Mantuani.* Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln. 3. —
25. Heft: *Ernst Wilhelm Bredt.* Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —
26. Heft: *Friedrich Haack.* Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. Heft: *Wilhelm Suida.* Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50
28 Heft: *W. Behncke.* Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker d. 16. Jahrh. in Lüneburg. M. 33 Abb. im Text u. 10 Lichtdrucktafeln. 8. —
29. Heft: *Anton Ulbrich.* Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag z. Kunstgeschichte des 17. u. 18. Jahrh. in Ostpreussen. M. 6 Tafeln. 7. —



DAS SKIZZENBUCH VON
ALBRECHT DÜRER

DAS SKIZZENBUCH VON ALBRECHT DÜRER

IN DER KÖNIGL. ÖFFENTL.
BIBLIOTHEK ZU DRESDEN

HERAUSGEGEBEN von Dr. ROBERT BRUCK



STRASSBURG im Elsass, 1905
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

«Der Mensch ist das Maß aller Dinge.»

ALBRECHT DÜRERS Skizzenbuch, das sich in der königlichen Bibliothek in Dresden befindet, Msc. Dresd. R. 147 f, ist nur von einer kleineren Zahl Gelehrter gekannt.[1] Diesen kostbaren Schatz auch weiteren Kreisen bekannt zu machen ist der Zweck dieser Publikation. Das Skizzenbuch enthält auf 105 Blättern und zwar vielfach auf Vorder- und Rückseite Handzeichnungen Dürers. Es ist mit einem Manuskripte zum ersten Buche der Proportionslehre zusammengebunden und stammt aus dem Besitze des bekannten sächsischen Ministers Grafen Brühl, der es nach Falkensteins Beschreibung der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden, S. 453, aus dem Besitze des Theologen Magisters Joachim Naegelein in Nürnberg erworben hatte. Die Handschrift, welche, wie aus der Ueberschrift hervorgeht, in dieser älteren Fassung die erste theoretische Schrift Dürers war, kam nach Pirkheimers Tode in den Besitz der Nürnberger Familie Ebner von Eschenbach und dann in den Naegeleins. Aus der gräflich Brühlschen Bibliothek ging die Handschrift 1769 in die königl. Bibliothek zu Dresden über. Die Blätter des angebundenen Skizzenbuches gehen von Blatt 90 bis Blatt 191 und sind bis 78 rot numeriert, dann folgen leere Blätter. Blatt 90 trägt die Aufschrift: «Varii schizzi di mano propria di Alberto Durero pittore Alamanno. AD.» Jedenfalls ist sie die Inschrift eines früheren Besitzers, der diese Blätter zum Zwecke besserer Aufbewahrung zusammenheften ließ. Ob aber aus der italienischen Einschrift mit Sicherheit gefolgert werden kann, daß ein Italiener einmal der Besitzer dieser Blätter gewesen sein muß, halte ich für fraglich. Es gab genug Zeiten, in denen das Schwärmen für italienische Kunst dazu verleitete, vieles was sich auf die Kunst bezog, nur zu gern mit italienischen Worten und Ausdrücken zu begleiten oder einzuführen. Mit dem Manuskripte scheint das Skizzenbuch erst später zusammengebunden worden zu sein, der Einband wie die Technik des Buchbindens erweisen dies deutlich.

Bei unseren Zeichnungen müssen wir bei denen für die Proportionslehre diejenigen unterscheiden, auf denen die Maßverhältnisse in Linien, Zahlen und Beischriften angegeben sind und diejenigen ohne diese Einschriften. Die letzteren sind gewöhnlich die auf der Rückseite des Blattes angebrachten Durchzeichnungen der ersteren, bei denen Dürer sich über die reine Form der Erscheinung klar werden wollte und deshalb

[1] Es sei mir gestattet auch an dieser Stelle dem Direktor der Königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden, Herrn Geheimrat Dr. Schnorr von Carolsfeld, für das rege Interesse, das er meiner Arbeit in so reichem Maße entgegengebracht hat, meinen herzlichst ergebensten Dank auszusprechen.

alles störende Beiwerk fortließ. Diese Zeichnungen stehen im Skizzenbuche also auf Vor- und Rückseite, des bequemen Vergleiches wegen wurden bei unserer Reproduktion Vor- und Rückseite je auf ein Blatt gedruckt, um sie nebeneinander legen zu können. Dadurch erscheinen bei flüchtiger Betrachtung manche Blätter in Wiederholung. Die Firma Gebr. Plettner in Halle a. S. hat die Reproduktionen in Originalgröße ausgeführt. Im Skizzenbuche sind die einzelnen Blätter und Blättchen willkürlich aneinander geheftet, bei der vorliegenden Reproduktion habe ich tunlichst nach Dürers theoretischen Schriften geordnet, das Zusammengehörige zueinander gebracht, wodurch der Ueberblick und das Auffinden erleichtert wird. Zuerst die Proportionsstudien, dann die Zeichnungen für das Buch zur Messung und als letzte die, welche sich nicht direkt auf seine theoretischen Schriften beziehen lassen. Neben den Nummern der Tafeln sind die Seitenzahlen des Skizzenbuches in Klammern gesetzt. Bei Hinweisen auf Seitenzahlen und Abbildungen von Dürers gedruckter Proportion lag mir das Exemplar der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden vor.



KURZE BESCHREIBUNG DER DARSTELLUNGEN.

Tafel 1. (123 b.)

Männliche Figur ganz von vorn gesehen, beide Arme wagrecht ausgestreckt. Die Gestalt ist in ein Proportionsnetz gezeichnet, durch das Dürer andersartige und neue Körperverhältnisse zu ergründen suchte. Hier bildet der oberste Punkt des Brustbeins den Mittelpunkt eines Kreises, dessen Peripherie durch die beiden Brustwarzen und die Pupillen der Augen geht. Derselbe Mittelpunkt ist zugleich die Spitze eines gleichseitigen Dreiecks, das durch ihn und die beiden Brustwarzen gebildet wird. Von den Fingerspitzen der rechten bis zu denen der linken Hand ist in den darüber laufenden Querlinien ein Maß eingeteilt, so daß diese Figur uns lebhaft an das antike metrologische Relief von Samos, das sich jetzt in Oxford befindet, erinnert. Es stellt den Oberkörper eines Jünglings in genau gleicher Armhaltung wie bei der Zeichnung Dürers dar und zeigt die samische Klafter und ihre Teilungen. Ueber dem linken Arm des Reliefs befindet sich ein Fuß, der das attische Maß angibt. Das Relief ist abgebildet im journal of hell. stud. IV (1883) pl. 35. Es war der in die Praxis übertragene Ausspruch von Protagoras aus Abdera, daß der Mensch das Maß aller Dinge sei und Käufern wie Verkäufern dienend, als gesetzlich festgesetztes Maß öffentlich wahrscheinlich am Markte zu Samos angebracht. Bei unserer Zeichnung Dürers sehen wir den Meister unbewußt aus dem gleichen Gedankengange herausschaffen, ein Beispiel mehr, wie der Geist der großen Männer, über Zeit und Raum erhaben, miteinander in Verbindung tritt.[1]

Tafel 2. (118.)

Männliche Figur von vorn gesehen auf Treppenstufen stehend, das linke Bein zur Seite gesetzt, den rechten Arm aufwärts gebogen, einen Hohlspiegel haltend, in den das über die rechte Schulter zur Seite gewandte Antlitz blickt. Der linke Arm ist nach abwärts hängend etwas zur Seite genommen, so daß man in die innere Handfläche sieht. In die Figur sind Verhältniszahlen eingeschrieben und die Schultergelenke durch kleine Kreise mit Zirkelpunkten in der Mitte angedeutet. Durch meistens in Parallellinien gegebene Schraffierungen sind die Muskeln schattiert, lockiges Haar ist am Kopfe skizziert. Die Gestalt steht vor einem schraffierten Hintergrund. Oben befinden sich die Jahreszahl 1512 und das Monogramm. Mit dem Adam aus dem Kupferstich B 1 hat die Figur entfernte Aehnlichkeiten. Sie gehört in den Kreis von Justi's Apollogruppe.[2]

Tafel 3. (127.)

Männliche Figur ganz von vorn gesehen, den rechten Arm auf den Rücken genommen, den linken nach auswärts zur Seite herabhängend, mit Einteilungslinien und Zahlen. Die Zeichnung ist durch zwei sich schneidende Linien durchstrichen. Oben die Notiz: „Den beschreib der ist der pesser", darunter die Jahreszahl 1513 und das Monogramm.

---

[1] Auch unter den Handzeichnungen Lionardo da Vinci's befindet sich eine ähnliche Proportionsstudie.

[2] «Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers» von Ludwig Justi. Leipzig 1902. Seite 5 u. flgde.

Tafel 4. (127b.)

Durchzeichnung der Figur auf der Rückseite der vorhergehenden Tafel 3 mit schraffiertem Hintergrund und schraffierten Schatten bei den Muskellagen. Das gelockte Haar ist leicht skizziert angedeutet. Bei der Trennungsfalte von Brustkorb und Bauch sind einige Verbesserungen angebracht.

Tafel 5. (120.)

Männliche Figur von vorn gesehen, Kopf im Profil seitwärts nach der rechten Schulter gewandt, der rechte Arm herabhängend nach auswärts zur Seite genommen, der linke Arm auf den Rücken gelegt. An den Konturlinien der Gestalt sind vielfach Verbesserungen vorgenommen, Proportionszahlen in den Körper eingezeichnet. Vergl. Justi a. a. O.

Tafel 6. (120 b.)

Durchzeichnung der Figur auf der Rückseite der vorhergehenden Tafel 5. Die Figur hebt sich von einem mit grüner Farbe angelegten Hintergrunde ab, die Gestalt selbst ist mit rosa aquarelliert, die Brustwarzen dunkelrot, die Lichter hell ausgespart, die Schatten durch braune Strichelung verstärkt, das Haupthaar gelb als eine Masse wiedergegeben. Durch die überaus feine Art der Ausmalung wird die Plastizität der Gestalt besonders kräftig zum Ausdruck gebracht. Oben an der rechten Ecke des Blattes in grüner Farbe die Jahreszahl 1513 und darunter das Monogramm. Vergl. Justi a. a. O.

Tafel 7. (121b.)

Aehnliche Figur wie auf Tafel 5, nur in schmächtigeren und schlankeren Proportionsverhältnissen, in gleicher Stellung, ebenfalls mit vielfachen Verbesserungen. Daneben in flüchtigster Skizze die Zeichnung eines Rumpfes. Vergl. Justi a. a. O.

Tafel 8. (121.)

Die Durchzeichnung der Figur auf der Rückseite der vorhergehenden Tafel 7. Auch hier wie auf Tafel 6 der Hintergrund grün und die Gestalt rosa aquarelliert, mit gelben Haaren, doch weniger Braun in den Schatten angewandt. Links unten die Notiz: „Proporz dick und dinn dy mag man". Vergl. Justi a. a. O.

Tafel 9. (135.)

Männliche Figur von vorn, auf dem rechten Beine stehend, das linke zur Seite gestellt, wie im Moment einer unterbrochenen Schreitbewegung. Der Oberkörper mit dem scharf im Profil über die linke Schulter blickenden Kopfe ruht etwas nach rechts und rückwärts geneigt mit seiner ganzen Schwere auf dem Standbein, wodurch das Spielbein völlig entlastet erscheint. Die Körperhaltung wird durch die Tätigkeit des linken Armes, der zur Seite nach oben gebogen eine Kugel hält, motiviert. Der rechte Arm ist auf den Rücken genommen und nur in seinem oberen Teile sichtbar. Das Haupthaar ist in Locken angedeutet, am Hinterkopf wie in einem Büschel zusammengefaßt. An der Figur sind Einteilungslinien, Verbesserungen und Zahlen, neben derselben erläuternde Notizen angebracht, unten befindet sich die Jahreszahl 1513 und das Monogramm. Die Figur erinnert an Dürers Zeichnung «Apollo mit der Sonne in der Hand». (Lippmann Nr. 233). Vergl. Thode im Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Ksts. III (1883). Aehnlich auch die Zeichnung bei Lippmann Nr. 179. Vergl. Justi a. a. O.

Tafel 10. (135b.)

Durchzeichnung der Figur auf der Rückseite der vorhergehenden Tafel 9, der Körper durch leichte Schraffierungen schattiert, der Hintergrund schwarz getuscht.

Tafel 11. (110.)

Männliche Figur von vorn gesehen, den Kopf scharf im Profil nach der linken Schulter gewandt, den linken Arm nach unten auswärts ausgestreckt, der rechte fast bis zur Schulterhöhe zur Seite greifend einen Speer oder Stab — es ist nur ein kurzes Stück angedeutet — fest umfassend. Das linke Bein ist rückwärts zur Seite gesetzt. Verbesserungs- und Proportionslinien sind eingezeichnet, letztere durch Zahlen und handschriftliche Notizen erläutert. Am unteren Rande des Blattes das Monogramm.

Tafel 12. (110b.)

Durchzeichnung der Figur auf der Rückseite der vorhergehenden Tafel 11, ohne Text und Proportionslinien, dagegen mit schraffierten Schatten und durch Parallel- und Kreuzschraffierung, sowie schuppenartigen kleinen Linien, dunkel gebildeten Hintergrund.

Tafel 13. (126b.)

Ein Arm, eine männliche Figur nach rechts gewandt, von der Seite gesehen, ohne Arme. Die Figur von vorn gesehen, den rechten Arm nach unten zur Seite genommen, den linken auf den Rücken gelegt. Dieselbe von hinten gesehen, den rechten Arm nach vorn genommen. In schwachen feinen Umrißlinien und Innenzeichnung mit Einteilungslinien und Zahlen. Unten die Bemerkung, die sich auf die Durchzeichnung der Rückseite bezieht: „ker dz plat vm so sychstv dy gestalt des mans In seiner linie avsserhalb der ziffern vnd geraden linien".

Tafel 14. (126.)

Durchzeichnung auf der Rückseite der vorhergehenden Tafel 13 in zarten Linien. Unten eine Bemerkung, die sich auf das «Biegen» der Figur bezieht und die Einzeichnung von Licht und Schatten.

Tafel 15. (102.)

Männliche Figur von der Seite, von vorn und von hinten gesehen mit wenigen Einzeichnungen und zwei sich auf die Proportion beziehenden Bemerkungen. Bei allen drei Ansichten Verbesserungen, die Vorder- und Rückansicht mit Schattenstrichen, Schraffierungen und Muskeleinzeichnungen bildmäßig wirkend. Das Blatt ist 1513 datiert und mit dem Monogramm versehen.

Tafel 16. (103.)

Zwei männliche Figuren von vorn gesehen mit gesenktem etwas auswärts gehaltenen rechten Arm, die innere Handfläche dem Beschauer zugewendet. Mit Einzeichnungen der Muskel, Verbesserungs- und Einteilungslinien. Die linke Gestalt von gestreckten langen, die rechte von kurzen gedrungenen Verhältnissen.

Tafel 17. (103b.)

Die Durchzeichnungen der vorhergehenden Tafel 16, wobei hier die Einteilungslinien weggelassen, der Hintergrund dagegen schraffiert und die rechte größere Gestalt mit schraffierten Schattenlagen versehen sind.

Tafel 18. (104.)

Männliche Gestalt in einfachen Konturlinien von der Seite gesehen, das linke Bein vorgesetzt, den rechten Arm herabhängend nach rückwärts genommen, mit Einteilungslinien.

Tafel 19. (104b.)

Zwei männliche Figuren in ein Proportionsschemanetz eingezeichnet. Eine von vorn gesehen mit wagrecht ausgestrecktem rechten Arm und zur Seite gesetztem linken Bein, die andere Figur nach links gewandt von der Seite gesehen, den rechten Fuß vorgesetzt, den linken Arm herabhängend nach hinten zurückgenommen. Die Zeichnung ist im Gegensatz zu vielen anderen nicht mit geraden fortlaufenden Kontur- und Innenlinien hergestellt, sondern in meist gleich starken kürzeren Linien, die vielfach nicht unmittelbar aneinander schließen, sondern besonders da, wo sich rundliche Muskeln zu zeichnen nötig machten, einen kleinen Zwischenraum freilassen.

Tafel 20. (105.)

Männliche Figur von acht Kopflängen ohne Arme von vorn gesehen mit eingezeichneten Kreisen und Kreissegmenten, deren Proportionserläuterungen am rechten Rande aufgeschrieben sind.

Tafel 21. (105b.)

Die Durchzeichnung der Rückseite von der vorhergehenden Tafel 20, wobei die handschriftlichen Notizen und Kreiseinzeichnungen fortgefallen sind.

Tafel 22. (129.)

Zwei armlose männliche Figuren von der Seite gesehen, die linke nach rechts, die rechte nach links gewandt, letztere mit vielen Verbesserungslinien und doppelter Gesichtszeichnung. Die senkrechte Linie des Proportionsschema durch Punkte markiert. Bei der linken Figur gelocktes Haupthaar andeutend gezeichnet.

Tafel 23. (129b.)

Durchzeichnung der Figuren auf der Rückseite der vorhergehenden Tafel 22. Die dort links, hier rechts erscheinende Figur wesentlich verändert. Anstatt des angedeuteten Lockenhaares ist hier schlicht bis

in den Nacken und auf die Stirn herabfallendes Haar gegeben, der linke Arm ist nach vorn genommen und leicht gebogen, das rechte Bein im Knie nach vorn gebeugt, so daß das rechte Bein auf den Fußspitzen ruht. Neben dem gerade aufstehenden linken Fuße ist noch eine mehr nach auswärts gerichtete Fußstellung angebracht. Ueber die ganze Figur ist andeutungsweise eine Kleidung, Wams mit Halskrause, geschlitzten Kniehosen und Schuhwerk, gezeichnet.

Tafel 24. (106.)

Männliche Figur von der Seite gesehen, die Arme abgeschnitten gedacht, in einfachen Umrißlinien und nur ganz wenig Innenzeichnung, mit vielfachen Verbesserungen. Daneben rechts eine solche Figur von vorn gesehen, den rechten Arm auf den Rücken gelegt, den linken mit der Handfläche nach vorn etwas nach der Seite gestreckt herabhängend. Die Muskeln durch Linien und schraffierte Schatten gekennzeichnet, Parallelschraffierung umgibt die Figur und bildet einen schmalen Hintergrund. An den Oberschenkeln sind die inneren Gelenkpunkte durch kleine gleichschenklige Dreiecke angedeutet.

Tafel 25. (107.)

Entwurf für männliche Gestalten, die etwas schlankere Verhältnisse, doch ähnliche Proportionen aufweisen, wie die Figuren auf Seite 6 der gedruckten Proportion. Seitenansicht ohne Arm, ein Arm und Vorderansicht mit eingezeichneten Linien und Zahlen und beigeschriebenen Notizen. Oben: „Dz ist ein vber starker und ein dicker man. Der ist zw beschreibn".

Tafel 26. (107^b.)

Durchzeichnung auf der Rückseite von Tafel 25 mit Verbesserungen und schraffiertem Hintergrund, die Umrisse in stärkerer, die Muskeleinzeichnungen in feinerer Linienführung.

Tafel 27. (117.)

Der gleiche Entwurf wie auf Tafel 25, doch anscheinend in weniger ausgeführter Weise. Bei der männlichen Figur in Seitenansicht fehlt der Kopf. Mehr zeichnerisch ausgeführt und nur an den unteren Teilen der Beine mit Proportionslinien und Bemerkungen versehen ist die seitliche ganz von vorn dargestellte männliche Figur. Links unten: „Der seitlich man gehört zv den zeichen". Darunter 1513 und das Monogramm.

Tafel 28. (117^b.)

Durchzeichnung auf der Rückseite der vorhergehenden Tafel 27 unter Fortfall aller Proportionslinien, dagegen sind bei der männlichen Figur links die Verhältniszahlen eingeschrieben. Der Hintergrund bei beiden Figuren ist schraffiert. Links am Knie der linken Figur: „las pey dem bleiben".

Tafel 29. (108^b.)

Männliche Figur von vorn gesehen mit wagrecht ausgestrecktem linken Arm, den rechten Arm, die innere Handfläche sichtbar, nach unten etwas seitwärts herabhängend. An der Figur vielfach Verbesserungen, der Nabel, die Brustwarzen und der Armansatz an den Schultergelenken durch kleine Kreise gegeben. Links unten das linke Bein einer Frau, rechts die Porträtzeichnung, Brustbild, eines älteren Mannes in Schaube und Pelzmütze. Die eigenartig gebildete Lippe wie auch die Gesichtszüge überhaupt zeigen gewisse Aehnlichkeit mit Pirkheimer.

Tafel 30. (109.)

Männliche Figur von der Seite gesehen mit zurückgesetztem rechten Bein und nach hinten zurückgenommenen Arm, Kopf in volle Vordersicht gedreht. Daneben männliche Figur von vorn gesehen, Kopf ganz nach links gewandt, auf dem linken Beine stehend, das rechte etwas rückwärts zur Seite gesetzt, den rechten Arm straff seitwärts nach unten gestreckt, den linken Arm im Ellbogen nach oben gebogen zur Seite gestreckt mit dem Blick in die Innenhand mit weitgespreizten Fingern. Bei beiden Figuren vielfach Verbesserungen, an den Schulter- und Oberschenkelgelenken kleine Kreise. Bei jeder Figur eine senkrechte Maßlinie und durch beide Figuren hindurchgehend Querproportionslinien. Die Figuren sind Studien zu den Holzschnitten auf Seite 124^b der gedruckten Proportion.

Tafel 31. (109^b.)

Durchzeichnung der Rückseite der vorhergehenden Tafel ohne Einteilungslinien, mit reicher Muskelangabe und schraffiertem Hintergrund. Oben und am unteren Rande des Blattes befinden sich einige hand-

schriftliche Notizen, die untere ist durchstrichen. Unter der Fußlinie das Datum 1519. Die Figuren sind im Gegensinne übereinstimmend mit dem Holzschnitt auf Seite 125 der gedruckten Proportion.

Tafel 32. (111^{b}.)

Vorzeichnung für den Holzschnitt von S. 119^{b} der gedruckten Proportion. Männliche Figur von vorn und von der Seite gesehen mit Einteilungslinien. Oben: „Ein pewrischen man von 7 haubt lengen".

Tafel 33. (114.)

Vorzeichnung für den Holzschnitt Seite 120 der gedruckten Proportion. Unsere Tafel 33 entspricht der Tafel 32, nur daß hier die eingezeichneten Proportionslinien weggelassen, dagegen die Muskeln ausführlicher eingezeichnet und die beiden männlichen Gestalten vor einen schraffierten Hintergrund gestellt sind. Oben auf dem Blatte die Notiz: „Hie sind die gestrackten linie ausgelassen".

Tafel 34. (115^{b}.)

Derselbe Entwurf zu Seite 119^{b} der gedruckten Proportion, männliche Figur von vorn gesehen mit in das Profil gedrehtem Haupte und dieselbe von der Seite gesehen mit ganz nach vorn gewendetem Antlitz, nur mit Einzeichnungslinien, ohne Beischriften. Mannigfache Verbesserungslinien sind angebracht.

Tafel 35. (115.)

Durchzeichnung von Tafel 34 unter Weglassung der Einteilungslinien mit reichhaltiger Einzeichnung der Muskeln und schraffiertem Hintergrund. Unten die Jahreszahl 1519. Es ist der gleiche Entwurf wie der zu Seite 120 der gedruckten Proportion, nur sind hier die Figuren in umgekehrter Stellung angeordnet, so daß links die Seitenansicht der Männergestalt und rechts die Vorderansicht zu stehen kam.

Tafel 36. (112^{b}.)

Mann von vorn gesehen in einfachen Umrißlinien und nur andeutenden Muskeleinzeichnungen, das rechte Bein weit zur Seite gespreizt, den rechten Arm straff nach oben zur Seite gestreckt. Der Nabel bildet den Mittelpunkt für eine Kreislinie, welche die Fingerspitzen der rechten Hand und die Sohlen der Füße berührt. Einzelne andere Kreissegmente und andeutende kleine Kreise für den Sitz der Armschulter und Oberschenkelgelenke sind eingezeichnet. Diese Figur ist nicht in die gedruckte Proportion aufgenommen, in der sich ähnliche, doch mit weniger gespreizten Beinen finden.

Tafel 37. (113.)

Dieselbe Figur wie auf der vorhergehenden Tafel 36, jedoch von hinten gesehen. Eine senkrechte Teilungslinie geht vom höchsten Punkte des Hauptes bis zur Sohllinie und eine wagrechte Linie vom gleichen Kopfpunkt bis zur Mittelfingerspitze des nach oben seitwärts ausgestreckten Armes. Von diesem letzten Punkte bis zur Sohllinie des linken Standbeines ist die Figur von einem die Sohle des rechten weit nach auswärts gestreckten Beines berührenden Kreissegment umschlossen.

Tafel 38. (116^{b}.)

Männliche Figur von neun Hauptlängen, von der Seite gesehen, nach links schreitend, das rechte Bein mit nach abwärts gedrückter Fußspitze vorgestreckt, den linken herabhängenden Arm angespannt mit zur Faust geschlossenen Fingern nach rückwärts genommen. Die senkrecht durchgehende Proportionslinie nur durch Punkte und Zirkeleinstiche markiert, an der rechten hinteren Seite beigeschriebene kurze Erklärungen und Bezeichnungen der Glieder. Daneben rechts männliche Figur von gleicher Proportion ganz von vorn gesehen mit auf den Rücken gelegtem rechten und zur Seite nach unten gestrecktem linken Arm, die Füße in geschlossener Stellung. Scheitel- und Sohllinie sind angegeben. An dieser Figur sind einige Verbesserungen angebracht. Bei beiden Figuren ist gelocktes Haupthaar flüchtig skizziert.

Tafel 39. (116.)

Durchzeichnung auf der Rückseite der Tafel 38. Zwei Querlinien gehen über die Mitte der Ober- und der Unterschenkel. Die von der Seite sichtbare Gestalt ist insofern verändert, als Dürer das vorgestreckte ausschreitende Bein weggelassen und einen in anderen Gesichtsproportionen gehaltenen Kopf, ohne Andeutung des Haupthaares, gezeichnet hat, auch ist der Arm näher, dicht an den Körper genommen.

Tafel 40. (147b.)

Zeichnung für den Holzschnitt auf Seite 10 der gedruckten Proportion. Männliche Figur nach rechts gewandt, von der Seite gesehen, ohne Arme, ein Arm und eine von vorn gesehen mit linkem Stand- und rechtem Spielbein, den rechten Arm auf den Rücken gelegt, den linken etwas zur Seite gestreckt nach unten herabhängend mit Blick in die Innenfläche der Hand. In die in einfachen Umrißlinien gegebenen Figuren sind die Verhältniszahlen und an einzelnen Gelenken und Hauptgliederungspunkten kleine Dreiecke eingezeichnet. Links von der seitlich stehenden Figur sind die Benennungen der Körperteile mit den Proportionsmaßen notiert. Bei den Gestalten ist die Innenzeichnung nur durch ganz wenige Linien markiert.

Tafel 41. (122.)

Männliche Figur von der Seite mit abgeschnitten gedachtem Arme und von vorn gesehen, letztere mit Proportionslinien und Zahlen. Bei beiden der Hintergrund schraffiert. Aehnliche, doch nicht übereinstimmende Verhältnisse wie auf Seite 10 der gedruckten Proportion.

Tafel 42. (122b.)

Durchzeichnung der Figuren auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 41. Auch hier mit einigen Einteilungslinien und Zahlenangaben. An der von der Seite gesehenen Gestalt viele Verbesserungen, am Knie der von vorn gesehenen leichte Schraffierung des Hintergrundes. Rechts vom Brustkorb die Notiz: „Der leib ist gut“.

Tafel 43. (124.)

Aehnliche Figuren in gleicher Stellung wie auf Tafel 41, doch mit kräftigerem Gliederbau, mit Proportionslinien und Zahlen sowie erläuternden Beischriften. Die Verbesserungen an den Konturen sind so angebracht, daß durch kleine Striche jeweils die innere oder äußere Linie ungültig gemacht ist.

Tafel 44. (124b.)

Die Durchzeichnung der Figuren auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 43, doch unvollendet. Bei der Vorderansicht der Figur fehlt das linke Bein, die Seitenansicht derselben ist nur von der Fußsohle bis zum Ansatz des Rückens vollendet, dagegen durch Nachziehen die Umrißlinien verstärkt und der Hintergrund schraffiert.

Tafel 45. (169b.)

Entwürfe zweier männlicher Figuren in schreitender Stellung lebhaft bewegt, eine in Vorderansicht mit angedeutetem gelockten Haupthaar, nur in Umrißlinien, die andere von hinten gesehen mit flüchtig skizziertem Kopfumriß, schattiert. Bei beiden Gestalten sind vielfach Verbesserungslinien angebracht, die vom Rücken gesehene ist besonders in schnellen flüchtigen Linien skizziert. Am linken Blattrande ein Entwurf zum Pirkheimerschen Wappen, das an den Seiten von zwei Delphinen als Wappenhalter eingefaßt wird.

Tafel 46. (119b.)

Männliche Figur von vorn ohne Arme und ohne linkes Bein mit von der gewöhnlichen Art abweichend gesuchten Proportionseinteilungen. So bildet z. B. ein Punkt im männlichen Gliede den Mittelpunkt der durch den ganzen Körper durchgehenden Senkrechten, ein gleichschenkliges Dreieck wird durch den obersten Punkt des Brustbeins und die beiden Brustwarzen, deren Verbindungslinie die Basis des Dreiecks bildet, markiert. Links daneben oben der Entwurf einer Gliederung des Oberkörpers, darunter eine kleine Gewandstudie.

Tafel 47. (119.)

Durchzeichnung der männlichen Figur auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 46 in ausgeführterer Linienzeichnung. Daneben in einfachen senkrechten und wagrechten Linien ein angefangenes Proportionsschema.

Tafel 48. (125b.)

Unvollendete männliche Figur ganz von vorn gesehen. Es fehlen die Arme und das linke Bein, mit Einteilungslinien, Verhältniszahlen und handschriftlichen Bemerkungen über die Maßverhältnisse einzelner Körperteile.

Tafel 49. (125.)

Durchzeichnung der Figur auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 48 unter Weglassung der Einteilungslinien, Zahlen und Bemerkungen. In der oberen linken Ecke der Entwurf zu einer Darstellung aus der Passionsfolge «Christus vor Pilatus». Die Zeichnung ist 8 $^{1}/_{2}$ cm hoch und etwas über 5 cm breit. Man sieht in einen mit Rundbogen, die auf Pfeilern ruhen, überwölbten Innenraum, über dem ein zweites Geschoß sichtbar ist. Die vorderste Stütze wird durch eine nach oben sich verjüngende Säule mit einfachem Kapitäl und attischer Basis gebildet. Links von der Säule steht in orientalischer Tracht mit Turban Pilatus, zu dem drei Stufen emporschreitend, der gefesselte Christus von zwei Kriegsknechten geführt wird. Christus ist in ein langes schlichtes Gewand gekleidet, sein Haupthaar fällt in dichten Strähnen auf die Schultern, und sein Oberkörper ist leise nach vorn gebeugt.

Tafel 50. (128^{b}.)

Entwurf einer männlichen Figur von vorn gesehen, der rechte Arm und die Füße fehlen, der linke Arm ist auf den Rücken gelegt. Beim rechten Bein ist eine Seitwärtsstreckung desselben leicht skizziert. Die Figur ist durch Querlinien mit beigeschriebenen Zahlen proportioniert. Am linken Blattrande sind an den Querlinien die Maßverhältnisse, auf der rechten Seite die Benennungen der Körperteile notiert. Es finden sich einzelne Korrekturen und am linken Knie einige Schraffierung des Hintergrundes.

Tafel 51. (128.)

Durchzeichnung der Figur auf der Rückseite der vorhergehenden Tafel 50 in flüchtiger Strichmanier, mit mannigfachen Verbesserungslinien und mit verschiedenfach gestellten Armen und Beinen. Unten links eine Gewandstudie.

Tafel 52. (132.)

Männliche Figur von vorn gesehen in nicht ganz geschlossener Fußstellung, der rechte Arm dicht am Körper herabhängend mit dem Blick auf die obere Handfläche, der linke Arm fehlt. Durch senkrechte und wagrechte Linien, Zahlen, Kreise und Brustdreieck sind die Proportionen eingeteilt und bezeichnet. Unten einige flüchtige Entwürfe, ein Kopf von unten gesehen und desgleichen eine Fußsohle, ein Kreis in ein Quadrat gezeichnet und durch sich im Mittelpunkte schneidende Wagrechte und Senkrechte in vier Teile geteilt.

Tafel 53. (132^{b}.)

Dieselbe Figur wie auf Tafel 52 jedoch ohne Arme und am Unterteile schattiert und mit schraffiertem Hintergrunde. Es ist die Durchzeichnung auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 52.

Tafel 54. (133.)

Männliche Figur von vorn gesehen, Kopf in halbem Profil nach der linken Schulter blickend, der rechte Arm ist auf den Rücken gelegt, der linke nach unten etwas seitwärts herabhängend mit dem Blick in die Innenhand. Der rechte Fuß ist ziemlich weit auswärts genommen und der linke mit der Ferse vor die Mitte des rechten Fußes gesetzt, so daß von den Knieen abwärts das linke Bein vor dem rechten zu stehen kommt. Die Figur ist in der flüchtigen skizzenhaften Strichmanier gezeichnet, bei der die Umrisse durch einzelne aneinandergereihte, zwischen ihren Endpunkten aber oft kleine Zwischenräume freilassende Linien gezeichnet sind. Rechts davon ein Mann in schreitender Stellung mit vorgeneigtem Oberkörper, nach der rechten Schulter gedrehtem Haupte und der gleichen Armhaltung wie die Nebenfigur, nur ist der linke Unterarm nicht vollendet. Das rechte Bein ist im Schreiten nach hinten gesetzt, am linken Fuße wie auch am Körper der Figur sind mannigfache Korrekturen angebracht. Die Figur ist in anderer Linienführung wie die links befindliche, in der feinen dünnen Umrißzeichnung ausgeführt.

Tafel 55. (134^{b}.)

Flüchtiger Entwurf einer männlichen Figur von vorn gesehen, mit weit ausgestrecktem zur Seite hochgehobenen linken Arme, der rechte Arm, bei dem die Hand nur als Umriß angedeutet ist, herabhängend. Der Körper ist in seinen Hauptteilen durch leichte Schraffierung schattiert.

Tafel 56. (139.)

Entwurf zu dem Holzschnitt auf Seite 13 ^{b} der gedruckten Proportion. Männliche Figur von der Seite gesehen, nach rechts gewandt, ohne Arme. Ein Arm und eine männliche Figur von vorn gesehen in

geschlossener Beinstellung, den rechten Arm auf den Rücken genommen, den linken bis zum Ellbogen am Körper, von da ab, mit dem Blick in die innere Handfläche, etwas nach außen gestreckt. Die Gestalten sind durch geometrische Figuren proportioniert, bei der seitlichen ist die Linie der Wirbelsäule durch kleine Dreiecke, bei der von vorn gesehenen die Oberarm- und Oberschenkelgelenke durch Kreise mit Zirkelpunkten markiert.

Tafel 57. (140.)

Zeichnung für den Holzschnitt auf Seite 129 der gedruckten Proportion. Männliche Gestalt ohne Arme von der Seite gesehen, nach rechts gewandt und desgleichen rechts daneben eine solche von vorn gesehen, in geschlossener Beinstellung, den linken Arm herabhängend, den rechten wagrecht ausgestreckt, so daß die Finger der rechten Hand am Rücken der seitlich stehenden Figur hervorragen. Die Gliedmaßen der Gestalten sind von geometrischen Figuren umschlossen proportioniert, durch Dreiecke die Wirbelsäule und die Oberarm- und Oberschenkelgelenke angedeutet. Das linke Bein der von vorn gesehenen Gestalt ist durch Einzeichnung der Muskellagen etwas mehr ausgeführt, der vierte Finger der linken Hand ist unfertig.

Tafel 58. (141.)

Die Zeichnung zum Holzschnitt Seite 129ᵇ der gedruckten Proportion. Menschliche Gestalt von der Seite ohne Arme nach rechts gewandt und eine desgleichen von vorn gesehen, beide aus geometrischen Figuren gebildet, durch meistens senkrecht durchgezogene Verhältnislinien eingeteilt. Bei der seitlichen Figur ist der Lauf der Wirbelsäule durch Dreiecke angedeutet, bei der Vorderansicht die Körperteile vom Kopf bis zu den Sohlen mit den Zahlen von 1—10 numeriert. Die Bezeichnungen der Körperteile bei den einzelnen Querteilungsstrichen, welch letztere am linken Blattrande sichtbar sind, mußten leider bei der Reproduktion wegfallen. Sie lauten von oben nach unten: „Schaidell, Kin, Höch des schulderfleisch, Halsgrieble, Tütlein, Weichen, der Hüft art, Hüft end, Knie big, End des Knorn, Solln". Zu Füßen der rechten Gestalt ist aus den Schnitten der geometrischen Figuren, aus denen oben die menschliche Gestalt zusammengesetzt ist, perspektivisch in der Unteransicht ein Proportionsschema zusammengestellt.

Tafel 59. (142.)

Die Gestalten von Tafel 56, welche die Zeichnung zum Holzschnitt auf Seite 13ᵇ der gedruckten Proportion bilden, nur in geometrischen Figuren, ohne Einzeichnung des menschlichen Körpers. Seitenansicht eines nach rechts gewandten Mannes ohne Arme, ein Arm und eine männliche Gestalt von vorn gesehen in geschlossener Fußstellung, den rechten Arm auf den Rücken gelegt, den linken herabhängen lassend, vom Ellbogen ab etwas nach außen gerichtet.

Tafel 60. (143ᵇ.)

Ein Teil des Manuskriptentwurfes, elf Zeilen Text mit Korrekturen, zu dem auf dem Blatte Tafel 62 genannten Kapitel der Proportionslehre, darunter die Skizze zweier menschlicher Oberkörper aus geometrischen Figuren konstruiert, links davon die Biegung eines Brustkorbes.

Tafel 61. (144.)

Menschliche Gestalt aus geometrischen Figuren zusammengesetzt, nach rechts gewandt, Oberkörper und Kopf nach hinten zurückgebeugt, den Arm nach hinten genommen herabhängend, das eine Bein im Schritt begriffen aufhebend. Daneben rechts oben die Zeichnung für den Holzschnitt auf Seite 130 der gedruckten Proportion, die bei der darunter befindlichen Figur genannten Körperteile im Schnitt in Unteransicht in eine Figur vereinigt. Die untere Figur zeigt in gleicher Weise nur die Teile des Oberkörpers, dabei die Benennungen: „kin, schultern höch, hals grüblen, tütlen, weichen, hüft art, hüft end, knie, knoren, Soln".

Tafel 62. (143.)

Menschliche Gestalt aus geometrischen Figuren, mit der Rechten sich auf einen Stab stützend, den linken Arm wie drohend hoch erhoben. Auf demselben Blatte eine Anzahl stereometrische Körper perspektivisch gezeichnet, unten links in einem solchen die Einzeichnung eines Brustkorbes, in der Mitte unten die flüchtige Skizze einer menschlichen Gestalt bis zu den Schenkeln sichtbar mit nur einem Arm. Diese und die ähnlichen Zeichnungen beziehen sich auf das Kapitel der Proportionslehre, Seite 126 und folgende

der gedruckten Proportion, das überschrieben ist: „Nachfolget wil ich ein wenig weyter sehenn wie ich die bilder krümen, schiben, wenden, winden, strecken vnd krupffen mög, vnd durch den gebrauch recht zu versten geben, wie dann for das biegen vnd wenden ein wenig auffgeriffen ist".

Tafel 63. (144ᵇ.)

Aehnliche Gestalt wie auf Tafel 62, ebenfalls aus geometrischen Figuren zusammengesetzt, nur in veränderter Stellung. Die Gestalt ist von vorn gesehen, das linke Bein weit zur Seite gesetzt, der rechte Arm wie auf die Hüfte sich stützend, der linke greift gebogen nach oben auf das Ende eines langen Stabes, der Kopf ist im Profil nach der rechten Seite gewandt. Die ganze Haltung der Figur gleicht der eines Kriegers oder Gerüsteten. Am linken und unteren Rande des Blattes stehen die Zeichnungen zu einzelnen Holzschnitten auf Seite 130 der gedruckten Proportion. Es sind die auf Tafel 61 genannten Körperteile einzeln im Durchschnitt gezeichnet, zu oberst noch der Kopf von der Unteransicht.

Tafel 64. (136ᵇ.)

Menschliche Gestalt aus geometrischen Figuren zusammengesetzt, von der Seite gesehen, nach rechts gewandt, ohne Arme, das eine Bein wie im Schreiten aufgehoben. Die Figur, eine Studie zu Dürers Kapitel über «das Biegen der menschlichen Gestalt» ist mit dem Kopfe leicht vornübergebeugt. Außer der senkrechten Proportionslinie sind mit durch kleine Dreiecke umschlossenen Zirkelpunkten die Stellen der Gelenke angegeben. Links in flüchtigster Skizze eine ähnliche Gestalt, weit ausschreitend, den linken Arm nach hinten geschwungen, mit dem rechten hocherhobenen Arm sich auf einen Stab, der durch eine Linie angedeutet ist, stützend.

Tafel 65. (137.)

Die gleiche Gestaltenbildung wie auf Tafel 64 nur von vorn gesehen, den rechten Arm leicht gebeugt zur Seite gestreckt, den linken straff seitwärts nach oben gerichtet. Die Gestalt steht auf dem rechten Bein, das linke ist zur Seite gesetzt. Unten am Blattrande die Notiz: „Nicklas am Roßmargt".

Tafel 66. (138ᵇ.)

Aehnliche Gestalt aus geometrischen Figuren zusammengesetzt wie die auf Tafel 64 und 65, doch in anderer Stellung, teilweise aus anderen geometrischen Figuren gebildet. Die Gestalt ist von vorn gesehen, das linke Bein weit zur Seite gesetzt, der Kopf scharf nach rechts gedreht, der linke Arm vorwärts nach unten ausgestreckt, der rechte Arm zur Seite nach oben gebeugt, in der Stellung eines Mannes, der ein Schwert hoch hält oder sich auf einen Speer oder Stab stützt. Unten einige geometrische Körper perspektivisch gezeichnet, an der unteren linken Ecke des Blattes eine Gewandstudie, durch Schattenstriche, Parallel- und Kreuzschraffierungen weiter ausgeführt.

Tafel 67. (134.)

Männliche Figur von vorn gesehen, in geschlossener Fußstellung, den rechten Arm, etwas nach außen gerichtet, herabhängend mit dem Blick in die innere Handfläche, der linke Arm auf den Rücken gelegt, in leichter Umriß- und Innenzeichnung mit schraffiertem Hintergrund. Daneben der Entwurf eines linken Beines ohne Fuß. Rechts daneben die Skizze einer nackten Frau von hinten gesehen, mit dem Oberkörper sich etwas nach vorwärts zur Seite neigend. Der rechte Arm, auf dem der Kopf aufruht, ist nach oben, wie sich an eine Mauer stützend, gehoben, der linke Arm nach vorn genommen, der rechte Unterschenkel vor den linken gesetzt, die Füße sind nicht gezeichnet, sondern die Figur nur bis zum zarten Knöchelansatz skizziert.

Tafel 68. (118. 118ᵇ.)

Frauenfigur von vorn gesehen, in schlanken Verhältnissen, mit Proportionseinzeichnungen. Oben: „weib mit ein langen leib". Im Drucke ist diese Proportion nicht aufgenommen, ähnliche Verhältnisse zeigt Figur auf Seite 11ᵇ der gedruckten Proportion. Von Seite 118 auf dieses Blatt gesetzt. Die unter Wegfall der Einschreibungen von Linien und Zahlen, durch Schattierung und Schraffierung plastisch gerundete Durchzeichnung obiger Figur.

Tafel 69. (136.)

Teil eines weiblichen Rückenaktes von der Hüfte bis zu den Knieen, durch Parallelschraffierung schattiert, die Umrißlinien mit einzelnen leichten Korrekturen. Die Zeichnung hat im Gegensinne viel Aehnlich-

keit, auch in den Proportionen, mit dem gleichen Teile des Körpers bei der ganz von rückwärts gesehenen nackten Frau auf Dürers Stich «die vier Hexen» vom Jahre 1497.

Tafel 70. (162.)

Weibliche Figur in größerem Maßstabe, von vorn gesehen, das rechte Knie leicht nach vorn gekrümmt, darüber vom Knie abwärts ein zur Seite gestelltes rechtes Bein gezeichnet. Der rechte herabhängende Arm ist vom Ellbogen ab nach auswärts gewandt, und die Hand hält einen Stab umfaßt, der nur in einem Stück sichtbar gemacht ist. Der linke Arm ist nach vorwärts und zur Seite gebogen und die Hand in Ellbogenhöhe so gezeichnet, daß sich Zeigefinger und Daumenspitze berühren, als wolle die Gestalt mit den Fingerspitzen etwas hochhalten. Der Kopf ist im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt. Dadurch, daß das linke Bein Standbein ist, die Gestalt sich im übrigen aber nach rechts wendet, wird die leichte Ausbeugung des Leibes nach der linken Seite hervorgerufen. Verhältnislinien und Zahlen sind in die Figur eingezeichnet, an manchen Stellen Verbesserungslinien angebracht.

Tafel 71. (162 b.)

Durchzeichnung der weiblichen Figur auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 70 in einfacher Umrißlinienzeichnung, zwischen den Beinen und am äußeren Rande des linken Beines schattierter Hintergrund. Die Muskelpartien sind in leichten Linien eingezeichnet. Der Stab, den die linke Hand umfaßt hält, ist bei dieser Durchzeichnung als solcher von den Füßen bis zur Schulter gehend ausgeführt. Um die Haltung der rechten Hand zu motivieren, läßt Dürer diese sich auf einen eigenartig phantastisch geformten Leuchter stützen. Auf ein Füllhorn, wie wir zwei ähnlich geformte als innere Einfassung bei Pirkheimers Bücherzeichen (B. app. 52) kennen, setzt Dürer statt der Trauben einen Deckel mit einer röhrenartigen verzierten Erhöhung und darauf gesteckt zeichnet er eine brennende Wachskerze, die an ihrem untersten Teile, zugleich mit dem obersten Teile des Füllhorndeckels, von der Hand der sich darauf stützenden Frauengestalt umfaßt wird. Die gewundenen, mit Ellipsen ähnlichen Buckeln verzierten einzelnen Bänder des Füllhorns gehen in einen verzierten spitzen Fuß aus und sind in ihrer Mitte und am oberen Rande, wo sie sich nach außen umbiegen, durch Bänder zusammengehalten.

Tafel 72. (161.)

Weibliche Figur ohne linken Arm, ganz von vorn gesehen, in geschlossener Fußstellung, den rechten Arm mit dem Blick auf die obere Handfläche etwas vom Körper abgehalten herabhängen lassend. Ueber Brust- und Bauchpartie ist ein Proportionsschema gezeichnet. Der Hintergrund zwischen den Beinen ist schraffiert, die Umrißlinien zeigen stellenweise leichte Verbesserungslinien. Einzelne Muskelpartien sind durch Linienzeichnung und Strichelung weiter ausgeführt. Am meisten vollendet ist der Kopf mit dem in der Mitte gescheitelten und glatt zur Seite hinter die Ohren gestrichenen Haare.

Tafel 73. (161 b.)

Durchzeichnung der weiblichen Figur auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 72 in einfachen Umrißlinien ohne Linienteilung und ohne jegliche ausführende Schattierung.

Tafel 74. (163.)

Weibliche Gestalt ohne Arme von vorn gesehen, den linken Fuß leicht aufgehoben, den Kopf im Dreiviertelprofil nach links gewandt, von Kreisen und Kreissegmenten überzogen. Eine Studie zum Versuch einer Proportionseinteilung durch Kreise von verschiedenen Durchmessern. Der Kopf und die Kniee sind leicht schattiert.

Tafel 75. (163 b.)

Durchzeichnung der weiblichen Figur auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 74 ohne Proportionslinien und durch teilweise schraffierten Hintergrund und Schattierungen weiter ausgeführt, als der Proportionsentwurf. Auffallend individuell ist sowohl beim Entwurf wie bei der Durchzeichnung die Bildung des Antlitzes, besonders die Stellung und Bildung der Augen.

Tafel 76. (145.)

Entwurf zu dem Holzschnitte auf Seite 98 b der gedruckten Proportion, die von der Seite gesehene weibliche Figur ohne Arm mit Einzeichnung der Proportionslinien und Zahlen. Oben rechts Kopf und Brust

in geometrischen Figuren mit der Notiz: „alſo ſetʒ den kopff hirfür“. Darunter eine weibliche Gestalt der gleichen Proportionen nach rechts gewandt, auf einem niedrigen Holzschemel sitzend, mit der rechten Hand herab nach dem Rand des Sitzes greifend, die linke hält einen Hohlspiegel, in den die Frau, etwas nach vorn gebeugt, hineinblickt. Unten links davon das Monogramm. Während die seitlich stehende Figur ganz den Eindruck des aus dem Proportionsschema konstruierten Körpers macht, sieht die Zeichnung der sitzenden Frau trotz der angebrachten Korrekturen wie eine flüchtige Skizze nach dem Leben aus, wie auch die eingezeichneten wenigen Proportionslinien erst nachträglich eingezeichnet erscheinen.

Tafel 77. (145ᵇ.)

Durchzeichnung der von der Seite gesehenen weiblichen Figur auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 76 in einfachen feinen Umrißlinien ohne Einzeichnungen von Proportionslinien oder Zahlen, mit wenigen Verbesserungslinien.

Tafel 78. (150.)

Dieselbe Figur wie auf Tafel 76, ein weiterer Entwurf zu dem Holzschnitt auf Seite 98ᵇ der gedruckten Proportion. Dicke weibliche Figur stehend, nach rechts gewandt, von der Seite gesehen, ohne Arme, mit Einteilungslinien und Zahlen und einzelnen Verbesserungslinien. Im Vergleich zu der auf Tafel 76 befindlichen Gestalt zeigt diese nur ganz geringe Abweichungen in den Verhältnissen. Unten rechts das Monogramm.

Tafel 79. (146.)

Entwurf für den Holzschnitt auf Seite 99 der gedruckten Proportion. Dieselbe weibliche Figur wie auf den beiden Blättern Tafel 76 und 77, nur von vorn gesehen in geschlossener Fußstellung, den linken Arm auf den Rücken genommen, den rechten herabhängend etwas zur Seite gestreckt. Der Entwurf, in den Einteilungslinien und Zahlen eingezeichnet sind, zeigt mannigfache Korrekturen. Rechts unten neben der Figur die Jahreszahl 1508 und das Monogramm.

Tafel 80. (170ᵇ.)

Die gleiche dicke weibliche Figur stehend, nach links gewandt, ohne Arme wie die Durchzeichnung auf Tafel 77, mit einigen Einteilungslinien, in einfachen dünnen Umrißlinien, darunter das Monogramm. Links davon eine sitzende Madonna, das bewegte und nach der Brust greifende, auf dem Rücken liegende nackte Kind im Schoße und dem linken Arm haltend. Maria, den Kopf nach links unten neigend, auf das Kind blickend, ist mit einem auf den Rücken und zur Seite herabwehenden Kopftuche, einem engen, am Halse mit viereckigem Ausschnitte versehenen Mieder und einem langen faltigen Gewande bekleidet, das sich auf der Erde staut und in den Falten weit ausbreitet.

Tafel 81. (165.)

Die gleiche dicke weibliche Figur wie auf Tafel 78, stehend, nach rechts gewandt, ohne Arme, mit Einteilungslinien und teilweiser Schattierung des Gesichts. Rechts vom Bein das Monogramm. Auf der rechten Blattseite oben Madonna auf der Mondsichel stehend, den nach vorn blickenden kleinen nackten Heiland im Arm, über ihrem Haupte ein eine Krone haltender Engel. Die Madonna trägt ein auf die Schultern fallendes Kopftuch, das die ganze Stirn fast bedeckt und einen Mantel über einem die Füße bedeckenden langen faltigen Gewande. Mit der rechten Hand hat sie das Kind unter dem Arme gefaßt, und dieses liegt ihr auf der untergehaltenen linken Hand und dem linken Arme. Der Oberkörper Marias ist von einem Strahlenkranze umgeben. Unter dieser Gruppe eine Gewandstudie, durch Parallel- und Kreuzstriche schattiert und darunter in der rechten Ecke des Blattes die Zeichnung eines äußerst individuell aufgefaßten charakteristischen Männerantlitzes mit langem Schnurrbart, gebogener Nase und ernsten tiefliegenden Augen.

Tafel 82. (165ᵇ.)

Rechts die Durchzeichnung der dicken weiblichen Figur auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 81, ohne Einteilungen in einfachen Umrißlinien. Links davon die nach rechts gewandte Figur eines stehenden Kindes ohne Arme, von der Seite gesehen, in kleinerem Maßverhältnis wie die Studien auf Tafel 99 und Tafel 100, mit eingeschriebenen Verhältniszahlen und mannigfachen Korrekturen.

Tafel 83. (156.)

Weibliche Figur ohne Arme, bis zu den Knöcheln gezeichnet, nach rechts gewandt, mit Proportionslinien, Teilzahlen und schriftlichen Erläuterungen. Durch die Hauptproportionsstellen sind Durchschnitte gezeichnet. Rechts unten die Jahreszahl 1509 und das Monogramm.

Tafel 84. (156b.)

Durchzeichnung der Figur auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 83 unter Weglassung aller Verhältnislinien und Zahlen, in einfachen Umrißlinien mit einigen Korrekturen.

Tafel 85. (148.)

Zeichnung für den Holzschnitt auf Seite 11 b der gedruckten Proportion. Weibliche Figur nach rechts gewandt, von der Seite gesehen, ohne Arme. Ein im Ellbogengelenk wenig gebeugter Arm und eine weibliche Figur von vorn gesehen, den rechten Arm herabhängend mit dem Blick in die innere Handfläche, vom Ellbogen ab etwas zur Seite nach außen genommen, den linken Arm auf den Rücken gelegt, der rechte Fuß ist mit der Ferse vor die Mitte des linken Fußes gesetzt. Die Figuren sind in einfachen Umrißzeichnungen gegeben, in dieselben die Verhältniszahlen notiert und als Bezeichnung der Gelenke kleine Dreiecke gezeichnet. Am linken Blattrande sind die Benennungen der einzelnen Gliedmaßen und Körperteile mit den Proportionsmaßen aufgeschrieben.

Tafel 86. (151.)

Zwei weibliche Figuren von der Seite gesehen, nach rechts gewandt, die links gezeichnete stehend, ohne Arme, durch Linien und Zahlen proportioniert, mit mannigfachen Korrekturen. Die Figur rechts sitzend, mit hoch genommenem auf den zu denkenden Sitz sich stützenden linken Fuß, das rechte Bein im Knie locker gebeugt herabhängend. Der rechte Arm ist auf den Rücken genommen, der linke wie tastend mit gespreizten Fingern nach vorwärts ausgestreckt. Die in flüchtiger Skizzenmanier gezeichnete Gestalt ist an den Hauptteilen des Körpers schattiert. Ueber das untere Bein hinweggehend findet sich die Notiz: „Dz ist auch schon gemacht 1507“. Unten am Blattrande ist ein Maßstab aufgezeichnet.

Tafel 87. (153.

Weibliche Figur von vorn gesehen, in geschlossener Fußstellung, den rechten Arm auf den Rücken genommen, der linke leicht nach auswärts gestreckt, herabhängend. Ein linker Arm von der Seite gesehen und eine stehende weibliche Figur nach links gewandt, ohne Arme. Die Figuren mit Einteilungslinien und Zahlen versehen, sind abweichend von den anderen Proportionszeichnungen, in größerem Maßstabe konstruiert, zwischen ihnen oben befindet sich eine sechszeilige Notiz über Veränderungen der Proportionen an ihnen.

Tafel 88. (153 b.)

Durchzeichnung der Figuren und des Armes auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 87 ohne Linien und Zahlen in einfachen sehr feinen Umrißlinien.

Tafel 89. (158.)

Die auf Tafel 87 (Durchzeichnung auf Tafel 88) proportionierte weibliche Gestalt, vom Rücken gesehen, in geschlossener Fußstellung, den linken Arm nach vorn genommen, den rechten nach abwärts etwas zur Seite gestreckt. Die Zeichnung ist nur in ganz schwachen Umrißlinien ausgeführt und leicht mit Kreide schattiert.

Tafel 90. (160.)

Weibliche Gestalt von hinten gesehen, bei der zugleich die Vorderansicht aufgezeichnet ist, mit vielen Verbesserungslinien. Die Füße in Schreitstellung, das rechte Bein vorgesetzt, den rechten Arm am Körper herabhängen lassend, den linken, bei dem nur der Oberarm gezeichnet ist, zur Seite gestreckt, den Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt.

Tafel 91. (155.)

Weibliche Figur von vorn gesehen, in geschlossener Fußstellung, (das rechte untere Bein ist nicht ausgeführt) ohne Arme, mit Einteilungslinien und Zahlen. Oberster Punkt des Brustbeins und die beiden Brustwarzen bilden ein gleichseitiges Dreieck. An den Umrißlinien einige Korrekturen.

Tafel 92. (164.)

Weibliche Figur von hinten gesehen, in schreitender Stellung, das rechte Bein nach vorwärts gestellt, den Kopf im Profil nach rechts gewandt, das Haar von einem Tuch umschlossen, den linken Arm dicht am Körper herabhängend, den rechten im Ellbogengelenk gebogen, den Unterarm an dem die Hand fehlt, nach oben gerichtet. An der linken Seite ist ein ausgestreckter Oberarm im Umriß angedeutet, an der rechten ein herabhängender Arm, die Hand zur Faust geschlossen. Die Figur ist durch Schraffierungen schattiert und zwar durch Parallel- und Kreuzschraffierungen, wie auch durch solche, welche den Rundungen der einzelnen Muskeln folgen, am rechten Arm in eigenartigen Fischgrätenlinien.

Tafel 93. (152 b.)

Stehende weibliche Figur nach links gewandt, von der Seite gesehen, ohne Arme, dieselbe von vorn gesehen, den rechten Arm herabhängend, den linken auf den Rücken genommen, dieselbe von hinten gesehen, den linken Arm herabhängend, den rechten nach vorn genommen. Alle drei Figuren mit Einteilungslinien, Zahlen und Verbesserungen. Bei der seitlichen Figur die Beischriften der Gliedmaßen. Unter dem Sohlenstrich die Notiz: „ker dz plat vm so sichstv dz weib avsserhalb der gestragten Linien".

Tafel 94. (152.)

Durchzeichnung der Figuren auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 93 in einfacher Umrißzeichnung ohne Angabe der Verhältnislinien und Zahlen mit schraffiertem Hintergrund. Bei der von der Seite gesehenen Figur rechts sind auch hier Verbesserungen angebracht und vom Hals bis zu den Knöcheln die Hauptgelenkpunkte, die auch immer für die Proportionen Merkmale sind, durch Punkte und die Buchstaben a—f bezeichnet.

Tafel 95. (154 b.)

Zeichnung für den Holzschnitt auf Seite 120 b der gedruckten Proportion, Kapitel über das «Biegen der Figuren». Weibliche Gestalt von vorn gesehen, Oberkörper und den im Profil nach rechts blickenden Kopf nach der rechten Seite gebogen, den rechten Arm auf den Rücken genommen, den linken herabhängend nach außen etwas zur Seite gestreckt. Ihr gegenüber eine stehende Frauengestalt von der Seite gesehen, den Arm straff nach hinten abwärts gestreckt, den Kopf in die volle Vorderansicht gedreht. Von Figur zu Figur sind die einzelnen Proportionsteile durch wagrechte Linien verbunden. Bei beiden Gestalten ist das rechte das Standbein, das Spielbein unmerklich gehoben. Oben die Notiz: „Ein pevrisch weib von 7 haubt lengen". Unten: „7 irer haubt lang".

Tafel 96. (157.)

Zeichnung für den Holzschnitt auf Seite 121 der gedruckten Proportion. Weibliche Figur von vorn gesehen, das linke Knie leicht nach vorn gebeugt, den rechten Arm auf den Rücken genommen, den linken nach unten auswärts ausgestreckt mit dem Blick in die innere Handfläche. Der Oberkörper ist leicht nach der rechten Seite gebogen, der Kopf scharf im Profil nach rechts gewandt. Rechts davon dieselbe Figur von der Seite gesehen, nach links gewandt, den Arm straff nach unten und rückwärts gestreckt, den Kopf in volle Vorderansicht gedreht. Beide Figuren sind in kräftigen Umrißlinien mit schraffiertem Hintergrund gezeichnet. Oben die Ueberschrift: „Hie sint die gestragckten linien außgelassen". Es sind die gleichen Figuren nur unter Weglassung der Proportionslinien wie sie der Holzschnitt S. 120 b der gedruckten Proportion und unsere Tafel 95 zeigt, mit der Ueberschrift: „Ein pewrisch weyb von siben haubt lengen".

Tafel 97. (149.)

Ein Entwurf für den Holzschnitt auf Seite 125 b der gedruckten Proportion zum Kapitel über «das Biegen der Figuren». Eine weibliche Figur von der Seite gesehen mit ganz nach vorn gewandtem Antlitz, die Arme sind nach rückwärts genommen und die Hände umfassen, sich darauf stützend, einen Krückstock. Die Gestalt ruht auf dem rechten Bein, während das linke im gebogenen Kniegelenk etwas nach vorn angezogen ist und dadurch der linke Fuß auf den Zehen aufsteht. Ihr gegenüber eine andere weibliche Figur von vorn gesehen, das Antlitz im Profil scharf nach links gewandt. Die rechte Hand stützt sich auf einen Krückstock, der linke Arm ist herabhängend vom Ellbogen ab nach auswärts zur Seite genommen. Das linke Bein ist etwas angezogen, die Ferse gehoben und der Oberschenkel und das Knie vor das rechte Bein, dieses etwas verdeckend, genommen. Zwischen beide Figuren sind Linien, welche die korrespondierenden

Glieder verbinden und dadurch «das Biegen» erläutern sollen, gezogen. Bedeutende Korrekturen sind wahrzunehmen, besonders an der Beinstellung der linken, wie am Kopf und der Handhaltung der rechten Figur.

Tafel 98. (149 ᵇ.)

Durchzeichnung der rechts stehenden Figur auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 97, in einfachen Umrißlinien, frei von allen Linien und Korrekturen. Der Hintergrund ist schraffiert, an den Krückstock eine eiserne Spitze gezeichnet.

Tafel 99. (164ᵇ.)

Zeichnung für den Holzschnitt auf Seite 33ᵇ und 34 der gedruckten Proportion. Ein Kind ohne Arme von der Seite gesehen, nach rechts gewandt, in schreitender Stellung, das linke Bein mit durchgedrücktem Knie vorwärts gestreckt, mit den Spitzen der Zehen den Sohlenstrich berührend. Ein Arm und eine Kinderfigur von vorn gesehen in geschlossener Fußstellung, den rechten Arm auf den Rücken gelegt, den linken nach unten vom Ellbogen etwas nach außen genommen, herabhängend mit der Ansicht der inneren Handfläche und gespreizten Fingern. Die Figuren sind durch Linien und Zahlen proportioniert, am rechten Blattrande sind an Querlinienenden die Benennungen der Körperteile und Gliedmaßen notiert. Oben an der Mitte des Blattrandes steht das Datum 1513 und das Monogramm.

Tafel 100. (164ᶜ.)

Durchzeichnung des von vorn gesehenen Kindes auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Tafel 99 ohne Einteilungslinien und Zahlen, in leichten dünnen Umrißlinien und Muskellagenzeichnung, die Bauchpartie in Form einer Ellipse wie auch beim Proportionsentwurf.

Tafel 101. (166ᵇ.)

Männlicher Rückenakt ohne Kopf bis zu den Knieen, die Hände nach vorn genommen, das rechte Bein nach vorwärts gestellt. Die Schraffierungen folgen in rundlichen Parallelstrichen den Muskellagen, wodurch eine sehr wirksame Schattieruug erzielt wurde. Unter der Zeichnung die Notiz: „Der rucke ist gut". Rechts oben eine männliche Figur ohne Arme und ohne Füße aus stereometrischen Körpern, in die die Gliedmaßen mit Muskeln eingezeichnet sind. Die Stellung ist sehr bewegt, Rumpf und Kopf weit nach links gebeugt, das eine Bein im Knie gekrümmt hochgezogen. Darunter rechts zwei männliche Beine in ganz geschlossener Fußstellung, mit Einzeichnungen der Muskellagen und Schattierung des rechten Beines durch Parallelschraffierung. Rechts davon am Blattrande in kleinerem Maßstabe ein linkes männliches Bein schattiert.

Tafel 102. (159ᵇ.)

Ein weibliches linkes Bein und ein weiblicher Körper ohne Kopf, Arme und linkes Bein vom Knie ab. Das Bein und der untere Teil des weiblichen Körpers sind durch Schraffierungen flüchtig schattiert. An den Umrißlinien mannigfache Verbesserungen.

Tafel 103. (146ᵇ.)

Oben an der linken Ecke des Blattes eine Gewandstudie, deren Falten durch Parallelschraffierung schattiert. In der Mitte die Skizze eines weiblichen rechten Armes mit dem Einblick in die innere Handfläche, ebenfalls mit Schattenzeichnung, rechts davon in leichten Umrissen ein linkes Frauenbein ohne Fuß und rechts am Rande ein Linienproportionsschema. In der unteren linken Ecke in ganz dünnen Federstrichen einzelne Schnörkellinien.

Tafel 104. (95.)

Proportionsstudie der rechten Hand in Ober- und Seitenansicht mit beigeschriebenen Bemerkungen und Monogramm, übereinstimmend mit dem Holzschnitt auf S. 27ᵇ der gedruckten Proportion. Darunter in größerem Maßstabe dieselben Studien zur linken Hand mit eingezeichneten Muskellagen und Hautfalten.

Tafel 105. (96.)

Linke Hand in Oberflächenansicht mit Einzeichnungen der Muskel- und Hautfaltenlinien, durch Einteilungslinien proportioniert und mit Zahlen und Bemerkungen erläutert.

Tafel 106. (100.)

Linke Hand von oben gesehen in Naturgröße, mit Proportionslinien, Einteilung und Bemerkungen. Bei der Linie, die über die ganze Handbreite geht: „die lang der langen Finger ist dyse preit". Die Zeichnung ist durch eingezeichnete Schattenstriche plastisch wirkend, von besonderem Interesse dabei sind die auf das anatomische Studium hinweisenden Linien, welche die Verästelung der Adern andeuten.

Tafel 107. (130b.)

Fünf anatomische Zeichnungen. 1. Das Skelett einer Hand, 2. die Muskellagen eines linken Armes. 3. Skelett mit Nervenzügen des linken Armes, 4. Skelett mit Nerven des linken Beines halb von der Seite und von hinten gesehen, 5. die Beine eines Mannes halb von vorn und von der Seite gesehen, das rechte das Standbein, das linke wie im Schreiten zurück und zur Seite gesetzt, mit Einzeichnung der Hauptmuskelpartien. Unten rechts die Jahreszahl 1517.

Tafel 108. (133b.)

Skelett des linken Teiles eines männlichen Brustkorbes und ausgestreckten linken Armes mit Einzeichnung der Hauptnervenstränge und ihrer Verzweigungen. Darunter die Muskellagen des ausgestreckten linken Armes und oben die Zeichnung der Halswirbel, an denen zur Seite die Hauptnervenstränge ausgehen und sich verzweigen.

Tafel 109. (131.)

Unterteil eines männlichen Körpers von hinten gesehen in Ausfallstellung, das rechte Bein mit nach vorn auswärts gebogenem Knie vorgesetzt, die Beine eines Mannes in geschlossener Fußstellung, die Fußspitzen nach außen gerichtet, halb von vorn und von der Seite gesehen. Dieselbe Zeichnung nur nach oben weniger ausgeführt. Ein linkes Bein nach rechts gewandt, von der Seite gesehen. Die Zeichnungen sind in einfachen Umrißlinien mit Einzeichnung der Hauptmuskeln und Muskelgruppen ausgeführt.

Tafel 110. (97.)

Proportionsstudien zum linken Fuße, übereinstimmend mit dem Holzschnitt auf S. 29b der gedruckten Proportion, doch in bedeutend vergrößertem Maßstabe, mit Einteilungslinien. Dargestellt ist der Fuß von der Seite, von oben, von hinten und in Durchschnitten gesehen.

Tafel 111. (98.)

Oben Zeichnung des Unterteils eines männlichen Körpers in Schreitstellung, wobei das linke Bein in zwei verschiedene Momente des Schreitens festhaltende Stellungen in leisen Umrißlinien wiedergegeben ist. Darunter in der Mitte Zeichnungen eines rechten Fußes von der Seite und eines linken von oben gesehen. Letzterer nach der Natur gezeichnet mit Verbildung der Mittelfußknochen und abnormen Zehen. Rechts daneben das rechte Bein eines Mannes und links am Rande dasselbe mit in ganz leichten Linien andeutend darüber gezeichneter Kleidung und Schuhwerk.

Tafel 112. (98b.)

Ansicht eines linken Fußes von der Seite gesehen in größerem Maßstabe, zum Teil schattiert und ein rechtes Bein von hinten gesehen in Umrißlinien. Auf dem Blatte befinden sich noch zwei Notizen.

Tafel 113. (99b.)

Architekturstudie für die Perspektivlehre, der Blick in einen Teil eines durch ein Tonnengewölbe überspannten Ganges. Rechts davon ein Fuß von unten gesehen und darunter die Aufsicht auf einen Fuß, in den Nerven eingezeichnet sind.

Tafel 114. (166. 168 b. 102 b. 169.)

Dieses Blatt ist zusammengesetzt aus den Blättern des Skizzenbuches Seite 166 zwei schraffierte Gewandstudien, ein kleines naturalistisches Blattornament und dem Teil einer mathematischen Figur, darunter von Seite 168 b ein schattierter und mit Berechnungslinien eingeteilter Würfel. Rechts oben von Seite 169 der Oberkörper einer männlichen Figur mit auf dem Rücken gelegten rechten Arm, in den Muskellagen schattiert, darunter links von Seite 102 b ein männliches linkes Bein mit Einteilungslinien und Zahlen und daneben von Seite 169 ein schattiertes männliches linkes Bein ohne Linien und Zahlen in etwas kleinerem Maßstabe.

Tafel 115. (170.)

Männliche Figur halb von vorn gesehen, das rechte Bein weit nach hinten gesetzt, den Arm nach hinten auf den unteren Teil des Rückens gelegt und den Kopf über die rechte Schulter nach rückwärts gedreht. Die Figur ist teilweise schraffiert und der Rumpf von einem Proportionsschema umzogen. Am rechten Fuße der Figur eine kleine schattierte Gewandstudie. Rechts unten in größerem Maßstabe zwei karikierte Köpfe alter Männer, der eine mit rechtwinkligem, der andere mit spitzem Gesichtswinkel.

Tafel 116. (91.)

Kopfstudien. Seiten-, Vorder- und Untersicht, das vierte Feld leer, nur der Stern, der den Wirbel bezeichnen soll, angegeben. Beim Drucke Seite 31 ist das Feld durch die Rückansicht des Kopfes ausgefüllt. Beischrift „Weib“ 1512 und das Monogramm Dürers. In der unteren rechten Ecke die Skizze eines besägten Baumstammes? (Rasenbank?)

Tafel 117. (91ᵇ.)

Zwei Köpfe durch senkrechte und wagrechte Einteilungen stereometrisch zerlegt. In der Mitte ein Kopf von oben, von unten und im Profil gesehen. Links Brustbild eines Mannes durch Kreislinien proportioniert. Mittelpunkt des Kreises am obersten Ansatz des Brustbeins, die Kreislinie berührt die Pupillen und die Brustwarzen. Eine Kreislinie mit demselben Radius, deren Mittelpunkt die linke Brustwarze ist, bezeichnet den Punkt der rechten Brustwarze und den äußersten linken Schulterpunkt und umgekehrt. Der Arm ist nur leicht angedeutet, die Hand als Skelett gezeichnet.

Tafel 118. (92ᵇ.)

Links oben ein Kopf im Profil nach rechts, daneben derselbe in voller Vorderansicht. Unten zwei Profilköpfe nach rechts gewandt. Bei allen Einteilungslinien und Zahlen, sowie Verbesserungen.

Tafel 119. (92.)

Durchzeichnung auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes Taf. 118. Ueber den oberen Profilkopf hat Dürer drei karikierte Gesichtsbildungen gezeichnet.

Tafel 120. (93.)

Kleinerer Kopf im Profil von vorn, hinten und unten gesehen, mit Einteilungslinien und Anweisung zur Aenderung der Proportionen. Unten die Beischrift: „ker nvn dz plat vm so sichstv den kopff awff der andern seyten durchgezeichnett in seiner gestalt awfferhalb der gefirten linien.“ (Vergl. Tafel 121.)

Tafel 121. (93ᵇ.)

Die Durchzeichnungen der Kopfansichten von Tafel 120 ohne die Einteilungslinien. Darüber in kleinerem Maßstabe ein Kopf in Profil und Vorderansicht mit Einteilungen. Unten links die Skizze eines größeren Kopfes von unten gesehen.

Tafel 122. (94.)

Fünfzehn Kopfstudien durch Verschiebung der Proportionslinien und Veränderung des Gesichtswinkels karikiert. Vorarbeiten für die Holzschnitte auf Seite 91, 91ᵇ und 92ᵇ der gedruckten Proportion.

Tafel 123. (94ᵇ.)

Die Rückseite des vorhergehenden Blattes, Tafel 122, auf der die Köpfe ohne die Einteilungslinien und Einschreibungen durchgezeichnet sind. Die zwei ersten Köpfe der dritten Reihe hat Dürer im Drucke als ein «eingebogenes und ein ausgebogenes Angesicht» bezeichnet, denen er den Typus mit ganz geradem Gesichtswinkel als ein «ebnes Angesicht» gegenüberstellt.

Tafel 124. (101.)

Die sechs karikierten Köpfe von Seite 94 der gedruckten Proportion.

Tafel 125. (101ᵇ.)

Im Skizzenbuche zwei Blätter auf eine Seite aufgeklebt. Oben die vier karikierten Köpfe von S. 94ᵇ der gedruckten Proportion, als vierter die Bildung des Mohrenkopfes. Auf dem unteren Blatte, mit Datum

1519, die Figur eines Petrus mit der linken Hand den weitfaltigen Mantel vor dem Leibe aufnehmend und in der rechten den langen Schlüssel tragend. Daneben zwei Köpfe mit Schulter und Brustansatz aus geradkantigen (stereometrischen) Körpern zusammengesetzt.

Tafel 126. (168.)

Zwei mathematische Figurenentwürfe zur Lehre über die Perspektive und der Berechnung des Augenpunktes, darunter die stilisierte Zeichnung eines nach aufwärts blickenden Kopfes durch Schraffierung schattiert. Der Kopf ist nach einem aus einzelnen Körpern zusammengesetzten, ähnlich denen auf Tafel 125 konstruiert.

Tafel 127. (176[b].)

Zeichnungen für den Holzschnitt auf Seite 132[b] der gedruckten Proportion 4. Buch, mit einem dazugehörigen durchstrichenen 11 zeiligen Teile des Manuskriptentwurfes am unteren Blattrande. Rechts die Studie einer mit Bäumen bewachsenen Felslandschaft, ein Landschaftsausschnitt, wie er ähnlich auf Dürers «Marter der Zehntausend» vorkommt. Links am Rande der Name: «Jacob Keser», des Erfinders eines Instrumentes zum Durchzeichnen. (Vergl. Lange und Fuhse, S. 266 «Londoner Handschriften».)

Tafel 128. (175[b].)

Fünf verschiedene Pferdestudien, der rechte Vorderfuß eines Pferdes, die Hinteransicht eines Pferdes mit abgeschnitten gedachtem Schwanze, die Vorderansicht, ohne Kopf, nur mit dem Ansatz der Beine, ein nach rechts dahingaloppierendes Pferd und den nach rechts gewandten Kopf eines Pferdes mit offenem Maule und gesträubter Mähne. Die beiden letzten Zeichnungen Kopien nach Lionardo. Alle fünf Skizzen in einfachen Umrißlinien mit Einzeichnung der Muskellagen. Das Blatt ist oben rechts an der Ecke mit «1517» datiert.

Tafel 129. (177.)

Zeichnung eines nach links rennenden Ebers mit langen Hängeohren in flüchtiger Skizzenmanier gezeichnet. Oben rechts das Monogramm. Auf dem unteren Teilblatte ein aus gezogenen Kreisen hergestellter Zylinder mit der durch eine verdickte Linie gekennzeichneten Angabe eines Durchschnittes und der Andeutung der Treffpunkte von Schnittlinie und Kreisen.

Tafel 130. (176.)

Auf dem oberen Teile des Blattes zwei verschieden gestaltete Kannenformen, wie sie in Zinn vielfach ausgeführt wurden, daneben ein karikierter Kopf mit Mütze auf den vorn gelockten Haaren, nach links gewandt. Auf dem unteren Blatteile ein nach links schreitender Lindwurm in ähnlicher Kopf- und Körpergestaltung, wie das siebenköpfige Tier (ohne die sechs oberen Köpfe) auf dem Blatte der Offenbarung Johannis «das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache». Die Ueberschrift «ein lindwurmb» und das rechts oben befindliche Monogramm sind von späterer Hand hinzugefügt. Die Drachenzeichnung ist leicht mit Wasserfarben koloriert. Die Flügel und die Beine des Tieres sind mit gelb-rosa Tönen übermalt, Kopf, Leib und Schwanz grünlich-blau, die Augen sind schwarz, Augenlider und Zunge rot, Zähne und Krallen weiß. Es ist dieses eine der wenigen ganz durch Schattierungen und feine Detaillierung ausgeführten Zeichnungen im Skizzenbuche.

Tafel 131. (182[b] u. 183[b].)

Oben die Zeichnung einer Ecke eines Zimmers mit Tür, an der Wand eine Bank, davor ein Tisch mit einem Krug darauf. Zum Zimmereingang führt eine Stufe. Unten eine Zeichnung zur Perspektivlehre, zwei aufeinanderliegende verschieden gestaltete stereometrische Körper mit Konstruktionslinien. In den unteren ist links auf einem Klotz sitzend eine Gans oder Ente gezeichnet, auf dem Klotze das Monogramm und rechts davon zu dem Vogel hinschleichend in flüchtigen Linien die Gestalt eines Fuchses.

Tafel 132. (99.)

Schnitt durch ein konstruiertes Holzwerk, vielleicht der Teil einer Orgel, rechts daneben Gewandstudie. Links drei konzentrische Kreise mit Einteilungslinien.

Tafel 133. (171.)

Einige mathematische Zeichnungen, eingeteilte und sich schneidende Kreise, Studien zu Dürers Buch der «Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit». Unten eine kleinere schattierte Gewandstudie.

Tafel 134. (171^b.)

Zeichnungen von vier verschieden konstruierten Zirkeln, einem Richtscheite und einer durch Parallelschraffierung und kleinen Hakenlinien schattierten Gewandstudie.

Tafel 135. (177^b.)

Zeichnung eines Instrumentes zum Durchzeichnen, in seiner Konstruktion demjenigen ähnlich, welches nach dem Holzschnitte «der Zeichner nach dem sitzenden Manne» in der Unterweisung der Messung abgebildet ist. Oben in der Mitte die Jahreszahl 1514 und das Monogramm darunter.

Tafel 136. (178.)

Zwei Entwürfe für den eine Kanne durchzeichnenden Mann. Die obere skizzenhafter, die untere dataillierter ausgeführt und schattiert, sowie mit genauerer Angabe des Innenraumes und seiner Einrichtung, wie Schrank, Tisch, Bank, Leuchter und Glas.

Tafel 137. (179.)

Ein skizzenhafter erster Entwurf zum «Zeichner nach der Kanne», darunter die Zeichnung von J. Kesers Instrument zum Durchzeichnen.

Tafel 138. (184^b.)

Zwei Konstruktionsfiguren zur Perspektivlehre, bei denen in der obersten Zeichnung ein Teil der unsichtbar zu denkenden Flächen schraffiert ist.

Tafel 139. (167^b.)

Zwei Studien zum Triumphwagen des Kaisers Maximilian, der eine den ganzen Wagen mit dem darin unter einem Baldachin sitzenden Kaiser und einem Pferde, der andere abweichende Verzierungen im Baldachin und Hinterteile des Wagens darstellend. Im ersten Wagen sitzt der Kaiser im vollen Ornat mit Mantel, Krone, Szepter und Schwert, den Reichsapfel zu seinen Füßen, bei der zweiten Skizze ist die Gestalt des sitzenden Kaisers nur angedeutet. Bei beiden Baldachinformen bilden Halbfiguren von Adlern den unteren Teil des Baldachins, in den die hochgestellten Flügel ausgehen. Bei der zweiten Detailskizze steht auf dem Baldachin eine kleine bogenschießende geflügelte Amorette. Bei der größeren Triumphwagenzeichnung scheint am Wagenteil zu Füßen des Kaisers ein liegender Löwe skizziert zu sein. Die anderen Zeichnungen auf diesem Blatte beziehen sich auf die Perspektivlehre und die im 4. Buche der «Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit» dargelegte Lehre von den Körpern.

Tafel 140. (172^b.)

Sieben verschiedene Gewandstudien. Bei der Zeichnung in der rechten unteren Ecke die Skizze eines perspektivisch vertieften Eingangs, ähnlich einer Felsenhöhle und rechts unten ein verschlungenes Linienornament, wie in größerer und weit ausgeführterer Weise sie Dürer in seinen «Knoten» von 1507 gebildet hat. Bei den sieben Gewandstudien, die ursprünglich auf verschiedene kleine Blätter gezeichnet waren und beim Skizzenbuch erst nachträglich auf ein Blatt aufgeklebt wurden, sind die verschiedenen und unterschiedlichen Arten von Schattierung angewendet, Parallel- und Kreuzschraffierung, sich zu Rauten schneidende Linien, kleine enge Strichelung und Rundhäkchen.

Tafel 141. (173.)

Eine Studie eines über einen Stein oder Schemel gebreiteten Gewandes, zum Teil schattiert, rechts davon vor schattiertem Hintergrunde ein männliches linkes Bein, von vorn gesehen, in Licht- und Schattenpartien ausgeführt. Links daneben die kleine Figur eines Mannes in Talar und Mütze, ein Tuch mit der rechten Hand auf dem Rücken haltend, welche Figur im Gegensinne als Holzschnitt mit etwas veränderter Handstellung im vierten Buche der Unterweisung der Messung abgebildet ist. Links unten die flüchtige Skizze eines stehenden Königs, in Rüstung, darüber den Mantel, eine spitzzackige Krone auf dem Haupte, in der Rechten das Schwert, in der Linken das lange Kreuzszepter. Vor seinen Füßen liegt auf einem Kissen der Reichsapfel. Auch diese Zeichnung wahrscheinlich eine Studie zum Triumphzuge Kaiser Maximilians. Rechts davon ein durch ein Linienschema proportionierter Kopf von vorn gesehen und daneben eine Kopfstudie zur Grablegung Christi. Ein in Verkürzung von vorn gesehener zurückgelegter bartloser Kopf mit

geschlossenen Augen und nach hinten fallendem langen Haupthaar. Der Kopf ist durch wenige Strichlagen vorzüglich sicher und richtig schattiert, so daß die rechte Gesichtshälfte in vollem Lichte erscheint.

Tafel 142. (167.)

Ein Blattwerkornament in Volutenform, dabei ein kleiner eingeteilter Halbkreis, darunter ein größerer zum Teil mathematisch eingeteilter Kreis, zu unterst links ein Renaissancekapitäl mit geschweiftem Abacus, in dessen Mitte eine Bukranie sitzt und der von lang herabgehenden Voluten getragen wird, die ihrerseits durch Blumen- und Blattranken in ihren unteren Teilen über dem Kern des Kapitäls miteinander verbunden sind und auf einem durch Rundstäbe gebildeten Hypertrachelion aufsitzen. In der unteren rechten Ecke ein Traubenblütenornament, darüber zwei Säulen. Die eine ohne Postament mit starker Entasis, Renaissancebasis und Kapitäl, die andere gleichgestaltet auf viereckigem Postament. Bei beiden Säulen sind die Schäfte wie mit Blattwerk umkleidet ornamentiert und tragen auf ihren Kapitälen jede eine Kugel, worauf eine Ziege steht.

Tafel 143. (180^b u. 181^b.)

Beide Blätter des Skizzenbuches 180^b und 181^b bei der Reproduktion auf einem Blatte vereinigt. Seite 180^b: Zwei Renaissancekonsolen mit Maßeinteilungen, die obere mit Monogramm. Darunter ein Kreuz aus ineinander geschobenen rechtwinkligen Körpern und zwei sich durchschneidende flache rechtwinklige Körper, deren beide größten Flächen quadratisch sind. Auf Seite 181^b eine Kanone mit einer Hebevorrichtung zum leichteren Richten des Rohres, dabei das Monogramm. Die Zeichnung illustriert den Teil eines Kapitels aus Dürers Buch über «Etliche Underricht zu befestigung der Stett Schloß vnd flecken». Nürnberg 1527.

Tafel 144. (182.)

Entwurf zu einem Stadtturm mit Verhältnisangabe der Höhen und doppelt gezeichnetem Portalbau, darunter der Grundriß. Auf der rechten Blattseite der Turmoberbau in größerem Maßstabe, Treppenspille und deren Schnitte und drei Grundrisse von verschiedenen Abteilungen des Turmes. Der Turm, dessen Zweck und Konstruktion im dritten Buche der Unterweisung der Messung beschrieben, ist ebenda Figur 18 in einfachem Aufriß in Holzschnitt abgebildet.

Tafel 145. (174.)

Links oben ein technisches Rezept folgenden Wortlautes: „Sinter geſpeiſt in eſſig vnd dornach klein gepülfert und ein geſchwemmten leimen awch gepulfert. Vnd ſo dw fürpaß mit der matery fürmen willt, ſo mach den tzewg mit einem ſaltzwaſſer an". Darunter befindet sich die nicht ausgeführte Zeichnung einer Erdkugel. Auf demselben Blatte die Skizze zum oberen Teile des Turmes von Tafel 144 mit der Notiz „diſe Dachung mach zweier firung hoch" und auf einem darüber geklebten Blatte die Zeichnung einer historischen oder allegorischen Darstellung. Vor einem Zelte in einem Lager sitzt auf einem Throne, zu dem einige Stufen führen, ein König, an dessen linker Seite wir zwei stehende Gestalten gewahren, die eine anscheinend eine Frau, die neben dieser stehenden ein bärtiger Greis. Diener in langen anscheinend orientalischen Gewändern schütten einen Sack mit Geld auf den Stufen des Thrones aus und bringen große Doppelpokale getragen. Links unten an einem Zelte sieht man einige Krieger mit Lanzen.

Tafel 146. (180 u. 181.)

Beide Blätter des Skizzenbuches Seite 180 und 181 in der Reproduktion auf ein Blatt vereinigt. Seite 180. Zwei eingeteilte Profilköpfe mit spitzem und geradem Gesichtswinkel. Seite 181. Konzentrische Ringe und der Grundriß eines Hauses mit einem inneren Hofe und einem starken Eckturm.

Tafel 147. (175.)

Konstruktionszeichnungen von Säulen und Pfeilern. Renaissancekapitäle und -basen, Ansichten und Schnitte. Studien zum dritten Buche der Unterweisung der Messung, das von den «körperlichen» Dingen handelt. Links unten die Gewandstudie für ein Aermelgewand, schattiert.

Tafel 148. (184.)

Verschiedene Entwürfe zu Voluten von jonischen Kapitälen und stereometrischen Figuren. In der oberen rechten Ecke in wenigen skizzenhaften Strichen einige Architekturen.

Tafel 149. (185ᵇ.) Tafel 150. (186.) Tafel 151. (187ᵇ.) Tafel 152. (188.) Tafel 153. (190ᵇ.) Tafel 154. (191)

Auf jedem Blatte je ein Entwurf einer Form für eine Flasche mit Henkeln und Stopfen, alle sechs Zeichnungen in einfachen Umrißlinien zum Teil durch Zirkelschläge konstruiert. Die Flasche auf Tafel 153 am Halse ein wenig schraffiert, bei der auf Tafel 154 noch die Zeichnung des Grundrisses des Flaschenfußes.

Tafel 155. (189.)

Oben vier Entwürfe für Feldflaschen ähnliche Gefäße, die je an beiden Seiten einen Ring zum Durchziehen eines Riemens oder einer Schnur zum Umhängen haben. Auf dem unteren Blatteile oben rechts eine Treppe, darunter ein Stein oder Klotz, an dessen Vorderseite das Monogramm gezeichnet ist und auf dem ein krugartiges Deckelgefäß steht. Rechts davon ein Gewichtstein (?) an einer Schnur mit Quasten. Während die oberen Entwürfe nur in Umrißlinien ausgeführt und an den Seitenflächen schraffiert sind, ist bei den beiden letzten Objekten die Zeichnung in der Schattenangabe ausführlicher vollendet.

Tafel 156. (193.)

Sechs Zeichnungen von Pokalen für Goldschmiedearbeit. Fünf gebuckelte Doppelpokale und einer einen Apfel darstellend mit einer sich windenden Schlange als Henkel. Rechts unten die Notiz „morgen willich Jr mer machen". Die Zeichnungen sind sorgfältig ausgeführt, auch in den Details. Sie sind noch zumeist aus dem Gefühl der Gotik konstruiert, zeigen jedoch mannigfache Motive der Renaissance. Aehnliche Becher gewahrt man auf der «Anbetung der Könige» in den Uffizien in Florenz, wo Balthasar ebenfalls einen apfelähnlichen Rundbecher mit einer Schlange in seiner Rechten hält.

Tafel 157. (194.)

Entwurf für einen Doppelbecher mit flacher Kuppe und vier verschieden gestaltete und ornamentierte Unterteile, Fuß und Ständer dazu. Die Formen wie das Ornament sind der reinen Renaissance angehörig, im Mittelrand des Doppelbechers ein Rankenornament und storchartige Vögel mit ausgebreiteten Flügeln.

Tafel 158. (195.)

Ausgeführte Zeichnung eines Doppelbechers mit ganz flacher Kuppe, ebenfalls für die Ausführung in Metall gedacht, ähnlich wie der Becher auf Tafel 157, auch hier Vogel und Rankenornament auf dem Mittelbande. Die Formen sind hier noch ruhiger gehalten wie bei dem Becher auf Tafel 157 und der Treibtechnik auch hier das weiteste Feld der Betätigung überlassen. Die Zeichnung ist vollendet ausgeführt.

Tafel 159 (106ᵇ u. 137ᵇ.)

Hierauf oben reproduziert Seite 106ᵇ ein Bruchstück vom Manuskriptentwurf zur menschlichen Proportion. Unten ein Brief Dürers ohne Datum, folgenden Wortlauts:

Liber Her Wolff stromer mein gnedigster her von Saltzburg haht mir Bey sein glas maler ein briff zw geschickt. Was jch jm fürderlich kan sein will jch gern thon den er soll hij glas vnd tzewg kawffen. So tzeigt er mir an wij er beim Neüstettlen beravbt vnd jn 20 ff. genumen sein wordn hat an mich begert Jch soll jn zv evch weisen den sein G. H. hab jm befolhen so er etwas bedurff soll erd ann evch langen lassen den schick jch mit meinem knecht zv ever weisheit befelch mich evch

E. W.
A. Dürer.

Tafel 160. (155ᵇ.)

35 Zeilen Manuskriptentwurf aus der Proportionslehre.

In anerkennenswerter Weise wurden im Jahre 1871, als die Handschrift anläßlich des Dürerjubiläum für kurze Zeit in Nürnberg war, 40 Blätter durch F. Leyde photographisch aufgenommen und diese Reproduktionen erschienen dann mit einer Vorrede von Dr. A. von Eye im Verlage von Sigmund Soldans Hof-, Buch- und Kunsthandlung in Nürnberg. Unterdessen sind über 30 Jahre der Arbeit und des Forschens verflossen. Die damals junge Kunstgeschichte hat sich seit jener Zeit zu einer Wissenschaft herausgebildet, die ein viel weiteres und ganz anders erforschtes Gebiet zu überschauen in der Lage ist. Heute wird niemand mehr ein so bedeutendes Resultat der Erkenntnis, nämlich «die Anbahnung einer Wiedergeburt aus dem Geiste und in der Wahrheit» an das Studium der Blätter dieses Skizzenbuches knüpfen, wie es sr. Zt. von Eye tun konnte und mit den Worten darauf hinwies: «Ihr schlichter Vortrag, der häufig bei leicht skizziertem Entwurfe stehen bleibt und über den einfachen Umriß selten hinausgeht, läßt kaum erraten, daß wir mit ihnen vor einer der wichtigsten Tatsachen auf dem ganzen Gebiete unserer Kunstgeschichte stehen». Auch die Geschmacksrichtung der Zeit mit ihrer Vorliebe für die Gotik spürt man nur zu deutlich aus den Worten von Eyes Vorrede heraus und mutet uns heute fremd an. Bei der Betrachtung der Entwürfe für Deckelpokale ist besonders nachfolgender Satz dafür bezeichnend: «Bis auf einen sind die Becher noch aus dem Prinzip der Gotik konstruiert, welches im Ausgang des Mittelalters so unvergleichliche Goldschmiedearbeiten zutage förderte, jedoch bereits mit ungehörigem Schnörkelwerk verunziert, worin auch Dürer seiner Zeit den Tribut nicht schuldig blieb». Die Auswahl der 40 Blätter aus der größeren Menge ist eine willkürliche und es wurde zumeist darauf Rücksicht genommen, möglichste Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu bieten und besonders diejenigen Blätter auszuwählen, die mit den damaligen Hilfsmitteln der Photographie ein verhältnismäßig scharfes Bild versprachen. Man muß zugestehen, daß für die damalige Zeit auch hierin wirklich Vorzügliches geleistet worden war. Aber fragen wir uns, welche Zeichnung Dürers ist wert reproduziert und bekanntgemacht zu werden und welche nicht, so gibt es hierauf, wie ich überzeugt bin, nur eine gleichlautende Antwort, die sagt «von Dürer ist jeder Strich des Studium und des Betrachtens wert und wir können aus jeder noch so flüchtigen Zeichnung lernen und uns an Dürers Kunst erfreuen.» Ein weiteres Moment, das für die exakte Vollständigkeit in der Wiedergabe aller Zeichnungen des Skizzenbuches spricht, ist die Lehre, die wir wieder neuerdings aus dem Brande der Turiner Bibliothek gezogen haben. Keine Reproduktion kann uns natürlich die Originale ersetzen, aber sollte das Original zugrunde gehen, gewinnt eine gute Reproduktion doch einen recht schätzbaren Wert. Und wer möchte einem so verdienstvollen Gelehrten wie A. von Eye heute einen Vorwurf daraus machen, daß er, ein Kind seiner Zeit, die allgemeinen Ansichten seiner Zeit zum Ausdruck brachte, daß er Folgerungen und Resultate aus dem Studium dieser Blätter zog, die heute bereits an viel früheren, damals weniger bekannten Werken Dürers erkannt worden sind, einen Vorwurf daraus, daß die Forschung noch nicht so weit gediehen war wie heute. Jedes Kunstwerk, wie jede geistige Arbeit soll billigerweise aus der Zeit ihrer Entstehung heraus betrachtet werden, denn dadurch werden wir auch daran gemahnt, daß auch wir einstmals die Alten sein werden und werden durchaus vor der Einbildung bewahrt, «daß wir es doch so herrlich weit gebracht

haben». Nur danken können wir denen, die vor uns gearbeitet haben und versuchen, die Pflanzen, die sie gesät, zu hegen und zu pflegen und wenn wir es vermögen, Früchte zum Gedeihen zu bringen, die den Späteren, die nach uns kommen werden, einen Genuß bereiten. Auch in der Kunst wechseln die Modeströmungen und auch hier sieht man oft ein Werk eines alten Meisters, das unter ganz anderen Voraussetzungen und Kulturbedingungen entstanden war, mit einem neuzeitlichen in Vergleich gesetzt und auf Grund der Errungenschaften der neuen Zeit ungerecht ja verächtlich sogar beurteilt. Nicht anders auch bei den Werken Dürers. Man braucht nur die Kunstliteratur der letzten Jahre gelesen zu haben, um manchem Urteil über Werke unseres Albrecht Dürer zu begegnen, das unser gerechtdenkendes Empfinden aufs tiefste verletzen muß. Ging es doch in der Zeit als A. von Eye schrieb, mit der Wertschätzung Dürerscher Kunst nicht anders. Die Werke wirklich großer Künstler werden ihren Wert, in sich selbst tragend, für alle Zeit bewahren, sollten sie auch zeitweise durch das Schwärmen für andere, vielleicht entgegengesetzte Richtungen, sozusagen außer Mode gekommen sein, der historisch Denkende und Empfindende wird ihren Wert zu allen Zeiten jedoch gleich hoch einschätzen.

Bei unserem Skizzenbuche handelt es sich nicht um fertige Werke. Keine Zeichnung Dürers, die darin enthalten ist, wird auf uns den Eindruck machen, als wäre sie für sich geltend als selbständiges Werk aus der Hand des Meisters gelegt worden. Studien und Skizzen sind es, zuweilen nur flüchtig festgehaltene Bilder, die an des Künstlers geistigem Auge vorbeizogen. Aber sind diese Blätter deshalb von geringerem Werte? Finden sich unter ihnen nicht Umrisse menschlicher Figuren, wie sie schöner uns kaum in seinen ausgeführten Arbeiten begegnen? Erhalten sie für uns, die wir danach streben in das künstlerische und geistige Schaffen der Großen eindringen zu wollen, nicht gerade dadurch einen erhöhten Wert vor den fertig vor uns stehenden Arbeiten, daß wir Ideen des Meisters kennen lernen, die vielleicht nicht zur Ausführung gekommen sind, daß wir beim Betrachten dieser Zeichnungen uns zu ihm gesellt dünken, ihn beobachten gleichsam, wie er mit Meisterschaft die Linie zieht, verwirft, verbessert und wieder verbessert. Wie sein großer umfassender Sinn für alles ein gleichgroßes Interesse besitzt und von jedem wieder jeder kleinste Teil wert erscheint, nach allen Seiten immer von neuem und anders beobachtet und studiert zu werden. Ein gleich intensives Studium des menschlichen Körpers, wenn auch nach ganz anderer Richtung, tritt uns in unserer Zeit z. B. in Rodins Zeichnungsskizzen entgegen. Wie dort fühlen wir uns auch hier durch diese Blätter in der Werkstatt des Meisters. Dort wie hier sind es Blätter, die der Künstler nur für sich geschaffen und nicht für das Auge der Welt, aber hier wie dort freuen wir uns des Vertrautseins damit, so grundverschieden von einander sie in jeder Beziehung auch sind, daß es vielleicht keine charakteristischeren Beispiele gibt, will man das Schaffen der alten und der Neuzeit gegenüberstellen. Auf Zeichnungen im Skizzenbuche finden sich die Jahreszahlen 1507, 1508, 1509, 1512, 1513, 1517 und 1519. Die in verschiedenen Zeiten entstandenen Federzeichnungen gehören zum größten Teil zur Proportionslehre, andere zur «Unterweisung der Messung» oder zur Befestigungslehre, eine andere Anzahl aber hat nichts mit den theoretischen Schriften zu tun. Die Zeichnungen, die eigentlich durch die in England aufbewahrten noch ergänzt werden müßten, bildeten zum Teil die Studien für diejenigen, welche dann in Dürers theoretischen Büchern in Holzschnitten uns entgegentreten. Manches mußte bei den Holzschnitten naturgemäß in Wegfall kommen, das wir bei den Zeichnungen und Studien dazu gerade zur Erkenntnis von Dürers Schaffen und Kunst sehr hoch schätzen. Den Holzschnitten in ihren sauberen sicheren Konturen, Einzeichnungslinien und Zahl- und Maßbestimmungen sieht man nicht leicht an, welche Arbeit und welcher Fleiß vorhergegangen, bis sie als fertig zum Druck vom Meister bestimmt wurden. Das erkennen wir aber aus unseren Dresdner Blättern, und die Ehrfurcht vor dem Bienenfleiß des Meisters wird auch diejenigen ergreifen, welche die Wiederholungen der verschiedenen Proportionsstudien, die bei genauerem Zusehen ja doch alle verschieden sind, bei der vorliegenden Publikation zuerst nicht anerkennen werden. Das alte Erbteil deutscher Kunst, das phantastische Element und der grüblerische Sinn, was Dürer in so hohem Grade besaß, kommt auch bei seinen Zeichnungen im Skizzenbuch deutlich zum Durchbruch. Er versucht vorweg zu konstruieren, was wir ewig der Natur abzulauschen uns angewiesen sehen werden. Auf Tafel 56—66 setzt er menschliche Gestalten aus geometrischen Figuren und stereometrischen Körpern zusammen, um zu ergründen, wie sie in ihrer gliederweisen Zusammenfügung mit der freien Bewegung und dem körperlichen Ausdruck übereinstimmen. Bei anderen Blättern ist ein Bewegungsmotiv in freiester ungehemmtester Art gezeichnet und dann versucht, durch umzogene gerade Linien diese in bestimmte Formen zu bringen. Näher auf die Proportionsstudien hier einzugehen, halte ich für überflüssig, da ich die Kenntnis der Literatur hierüber als bekannt voraussetzen muß. (Ich verweise hier nochmals auf Justi's Buch.) Auch über den Wert der theoretischen Schriften Dürers kann ich mich hier

bei der einfachen Bekanntmachung seiner Zeichnungen jeglichen Urteils enthalten. Ich will nur hier, um meinen Standpunkt darzulegen, erklären, daß ich der Meinung bin, wer Dürers theoretische Arbeiten minder hoch einschätzt, in den Fehler verfällt, unhistorisch zu urteilen. Ich stimme vollständig Konstantin Winterberg zu, der im XXVI. Bande des Repertorium für Kunstwissenschaft in den Heften 1—5 «Ueber die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre» fünf längere Aufsätze veröffentlicht und Seite 416 und folgende die Resultate zusammengestellt hat. Gewiß gibt man selbstverständlich auch die Mängel, welche den schriftlichen Arbeiten Dürers anhaften, zu, z. B. daß es der Meister versäumt hat, die Einheit der Körperlänge in einer davon unabhängigen bekannten Maßeinheit anzugeben, wodurch es uns nicht möglich ist, die absolute Größe der von ihm gezeichneten und behandelten Typen zu beurteilen und zu bestimmen.

Aber die Vorzüge sind so weitaus überlegen, daß die Mängel als geringfügig erscheinen. Es sei mir gestattet, den Schlußsatz der Arbeit Winterbergs hier anzuführen. Er sagt: «Auch theoretisch steht, wie bemerkt, der Dürersche Traktat in seiner tadellosen Methode unter allem, was bis jetzt von Künstlern auf wissenschaftlichem Gebiet in dieser Richtung geleistet worden, als mustergültig da. Bis ins Detail erstreckt sich die skrupulöse Gewissenhaftigkeit, mit der dieser große Bahnbrecher der modernen Kunst aus scheinbarer Willkür des Alltäglichen das ewig Bleibende zu erforschen und kommenden Geschlechtern zu bewahren bestrebt war: als ein Verhältnis, dessen keine andere Nation sich rühmen darf, dessen sachlichem Verständnis aber, wie leider hinzugefügt werden muß, trotz allem, was darüber geschrieben und gesagt worden ist, bis auf den heutigen Tag vielleicht auch keine ferner gestanden hat». Wissenschaftliche Traktate von Künstlern sind, wie es in der Natur der Sache liegt, in den meisten Fällen für gewöhnliche Ansprüche schwer geschrieben. Auch aus den Schriften Dürers sind nur die Stellen allgemeiner bekannt, die sich weniger auf das jeweilig behandelte Gebiet der Forschung beziehen. Wer aber seine Schriften mit Aufmerksamkeit und liebevollem Sichversenken liest, dem offenbart Dürer damit sein ganzes künstlerisches Glaubensbekenntnis. Dann erst wird uns so recht das Warum seines Schaffens klar, das zu dem Wie seiner fertig vor uns stehenden Werke den Schlüssel bietet.

Um erst auf eine gemeinhin verbreitete Anschauung zu kommen, daß es den deutschen Meistern und auch Dürer nicht nur schwer, ja fast unmöglich gewesen wäre, lebende Modelle für Studien und Arbeiten zu erhalten, so glaube ich diese Meinung nur ganz bedingt für richtig halten zu dürfen. Für die Kunst vor Dürer war des Menschen Gestalt noch zu sehr Typus, obwohl ja z. B. der Genter Altar ein Werk bezeichnet, das in dieser Richtung weit über seine Zeit hinausgegangen ist. Erst Dürers inbrünstige Verehrung der Natur läßt in seinen Werken Mensch, Tier und Pflanze als einzelne Individualitäten in der deutschen Kunst aufleben. Jede für sich bestehend, sich von ihren Genossen unterscheidend. Dürer also konnte und mußte darauf bedacht sein, wie er den Wuchs, das Aussehen, die einzelnen Körperproportionen bei Pflanzen und Tieren studierte und ergründete, dies auch beim Menschen zu tun und daß er es getan, beweist seine Schrift über die Proportionslehre. Seine hierin festgelegten Forschungen beruhen aber in erster Linie auf den Beobachtungen am menschlichen Körper selbst. Hierbei gilt es wohl als selbstverständlich, daß sich ihm keinerlei Schwierigkeiten zum Studium des Nackten beim Manne sowohl wie beim Kinde entgegenstellten. Wird in der Literatur über Dürer von der großen Schwierigkeit gesprochen, Studien am lebenden Modell zu machen, so gilt das allein sicherlich nur in bezug auf den weiblichen Körper. Aber auch dafür war, wie ich sicher glaube, die Gelegenheit durchaus nicht so selten oder schwer zu erlangen wie man annimmt. Wer sich in das Kulturleben des ausgehenden Mittelalters zurückdenkt, wird hinreichend genug Beweise dafür geltend machen können. Das Leben in den Frauenhäusern und Badestuben ist ja schon oft Gegenstand der Schilderung gewesen und es gibt Abbildungen derart, die an drastischer Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen, Darstellungen, die ebenfalls aus ihrer Zeit heraus betrachtet werden müssen und die nicht mit unseren heutigen viel höher stehenden Begriffen von Moral und Sitte zu messen sind. Dürer selbst zeigt uns in seiner Zeichnung «Das Frauenbad», eine Anzahl nackter Frauen im Bade, die durch einen Spalt des geöffneten Fensterladens von einem Manne belauscht werden. In Italien hat Dürer sicher weibliche Modelle bekommen können und daß er auch in Deutschland wohl manche Frauengestalt studienhalber gesehen hat, die nicht zu seiner eigenen Familie gehörte, beweist unter anderem die Stelle des letzten Satzes eines Briefes an Pirkheimer vom 18. August 1506 aus Venedig, der in so humorvoller Weise die kostbare lateinische Unterschrift trägt «Albertus Durer, Norikorius cibus». — Das Naturstudium ging dem durch die theoretischen Arbeiten zu suchenden Kanon des Menschenkörpers voraus und manche Stellen seiner Schriften deuten in bestimmter Weise darauf hin. So sagt Dürer (Lange u. Fuhse, S. 225 Zeile 5 und folgende.) «Und daß wir aber zu einer guten Maß möchten kummen, dardurch die Hübschheit eines Theils

in unser Werk bringen, darzu bedunkt mich am Allerdienstlichsten sein, daß du von viel lebendiger Menschen dein Maß nehmest». An anderen Stellen z. B. (L. u. F., S. 245 Zeile 20 und folgende), läßt sich Dürer ausführlich über die Behandlung des Nackten aus. Vergeblich ist sein Bemühen, um eine Definition des «Schönen» zu finden, wie es zu allen Zeiten vergeblich erstrebt wurde. «Was aber die Schonheit sei, das weiß ich nit». Gerade die Sätze, die über die Schönheit handeln, lassen Dürers recht ungewandte Ausdrucksweise erkennen, was das Verständnis dessen, was Dürer damit sagen wollte, sehr erschwert. An ihn, als an den Großen, stellt man in dieser Beziehung vielleicht ungerechterweise größere Anforderungen. Er ist sich selbst der Schwierigkeit seine Gedanken schriftlich klar zum Ausdruck zu bringen, wohl bewußt und spricht das in seiner Bescheidenheit auch oft genug aus. Bei allen seinen Auslassungen tritt aber immer doch das, was er meint und nach dem er sich zu richten empfiehlt, deutlich hervor. Das ist vor allem keine Mühe zu scheuen, um sich ein möglichst gutes Unterscheidungsvermögen anzueignen, denn aus vielen Stücken, die man von vielen schönen Menschen nimmt, kann etwas Gutes gemacht werden. (L. u. F. 291/3/4. «Item aus viel Stucken, geklaubt aus viel schöner Menschen, mag etwas Guts gemacht werden».) Oder er sagt, daß man oft zwei- bis dreihundert Menschen durchsucht, ehe man bei einem ein oder zwei schöne Dinge findet, die zu verwenden sind. Denn bei keinem Menschen und wenn er für den allerschönsten gelte, sei alles Schöne vereinigt, und man dürfe nicht sagen, daß man nicht noch einen schöneren Menschen finden könne. Auch finden sich ja häufig genug «zween Menschen, beede fast schön und lieblich, und ist doch keiner dem andern gleich in keim einigen Stück oder Theil, weder in Maß nach Art, wir verstehn auch nit, welcher schöner ist, so blind ist unser Erkanntnuß». (L. u. F. 228, S. 10 und folgende.) Auch vor Uebertreibungen warnt er, denn wie er alle Gebrechen für unschön erklärt, so sei es auch mit dem zu dick, zu dünn, zu groß, zu klein usw. So kommt er denn in seinem Gedankengange zum gleichen Ergebnis wie sein großer italienischer Kollege] zur «certa idea» Raffaels. «Item dir würd not than, daß du viel Menschen abmalst und das Allerschonest aus ihn allen nehmest und vermeßt und das in ein Bild bringest». (L. u. F., S. 290, Zeile 29.) Und: «Dorum so thut not, willt du ein gut Bild machen, daß du van Etlichen das Haupt nehmest, van Anderen die Brust, Arm, Bein, Händ und Füß, also durch alle Gliedmaß alle Art ersuchest. Dann van viel schöner Ding versammelt man etwas Guts, zu gleicher Weis wie das Hönig aus viel Blumen zusammengetragen würd». Erst nach dem intensiven Studium und dem Messen am lebenden Körper kam er zu seinen Ergebnissen über die Proportionen, die er dann schriftlich, den jungen Künstlern als eine Anweisung und Anleitung, niederlegte und durch Abbildungen, die, wie er an einer Stelle sagt, absichtlich manchmal etwas übertriebene Proportionen hätten, zu erläutern suchte. Denn nur der, der durch vieles Messen sein Auge und seine Hand geübt habe, dem das richtige Proportionsverhältnis des Körpers gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen sei, nur der sei befähigt, wo es darauf ankomme, auch Gestalten ohne messen zu entwerfen oder zu malen. Denn man könne keinem Künstler, der in einem Bilde oft sehr viele Figuren in den verschiedensten Bewegungen zu malen habe, zumuten, bei jeder einzelnen Proportionsmessungen vorhergehen zu lassen. Er wendet sich damit nur an tüchtige erprobte Meister und verwahrt sich (L. u. F., S. 231, Zeile 11 und folgende) entschieden dagegen, daß wenn ein Ungeübter nach seinen Lehren Maßverhältnisse in ein großes Werk übertrage, das ihm mißrät, man ihm dann die Schuld zuweise. Unsere Blätter geben durch bloßes Betrachten allein schon den besten Kommentar zu Dürers Grundanschauungen bezügl. der Proportionsgesetze. Ein Mann oder ein Weib von acht Hauptlänge können ebenso wohl proportioniert erscheinen wie die von sieben Kopflängen. Was in den Zeichnungen die dicke Frau zu bedeuten hat, ist jedem aus dem oben Gesagten ersichtlich. Auch der manchmal zu groß erscheinende Abstand zwischen den einzelnen Proportionen wird leicht aus Dürers Aussagen erklärt. Wenn wir die Proportionszeichnungen des Skizzenbuches betrachten, so fallen uns sofort die verschiedenartig gebildeten Gesichtstypen auf und bei manchen haben wir ganz die Empfindung, daß Porträte darunter sind. Auch auf Tafel 29 befindet sich eine treffliche Porträtzeichnung. In seinen Schriften hat es uns Dürer deutlich gesagt, was er sich unter einem guten Porträt denkt. Es ist seine ganze künstlerische Auffassung, die auch hierbei zum Ausdruck kommt. Die Ehrfurcht vor der Natur läßt ihn sagen, daß nicht das kleinste Teilchen ausgelassen oder ohne vorheriges genaues Studium wiedergegeben werden dürfe. (L. u. F., S. 360 Zeile 15.) «Es soll nicht ein Lidle an ein Aug hingelassen (außer acht gelassen) werden, das do nit vorhin (vorher) fleißig betracht soll werden.» (L. u. F., S. 124 Zeile 1/2 u. folgd.) «Und diese Ding,» er spricht von Füßen, Händen, Brust u. a., «sollen auch im Werk auf das Allerreinest und Fleißigst ausgemacht werden, und die allerkleinsten Runzelein und Ertlein (Oertlein mhd. örtelîn, Stückchen, Spitzchen?) nit ausgelassen, so viel das müglich ist. Dann es gilt nit, daß man obenhin lauf und überrumpel ein Ding». Immer und immer

kommt er auf die Natur zu sprechen, an die, als oberste Lehrmeisterin, man sich in allen Dingen halten und nach der einzig man sich richten müsse. «Dann so es der Natur entgegen ist, so ist es bös». Ein immerwährendes Aufnehmen der Natur in allen ihren einzelnen Gebilden und dann eine freie aus innerstem künstlerischen Empfinden heraus bewirkte Wiedergabe war das hohe Ziel Dürers, wenn er auch dabei danach trachtete, jede kleinste Runzel, jede Falte und jedes Härchen, jedes Blättchen wiederzugeben, nur um sich dadurch so eng wie möglich an das Bild der Natur, wie er es gesehen und wie es ihm erschienen war, anzuschließen. Daß bei seinen Porträts von keiner bloßen Abschilderung der Natur gesprochen werden kann, dafür sorgte seine Genialität, die ihm den inneren seelischen Ausdruck, die Seele des Darzustellenden, mit in den Pinsel fließen ließ, und seine Phantasie, die ihn so hoch über das Niveau des Allgemeinen hinaushob. Er faßt das Wort «Natur» im weitesten Sinne, ob es die Gelenkteile, die Sehnen und Knochenzusammenhänge beim Tier oder Menschen sind, ob ein großer Baum, ein kleines Blümchen oder ein Grashalm ihm entgegentritt, für ihn ist alles gleichwertig ein Stück Natur und würdig des eifrigsten Studium und der künstlerischen Wiedergabe. «Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding». Und: «Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie».

Dürer war sich wohl bewußt, was er für schön oder für häßlich halten mußte. Bei einem Künstler wie Dürer klingt dieser Satz merkwürdig, denn wenn der Künstler die Schönheit von der Häßlichkeit nicht scharf zu trennen verstünde, wer sollte es dann wissen. Beim näheren Nachdenken darüber aber sieht man, wie dieser Satz doch nicht so leicht zu beantworten ist, wie das Schönheitsideal der einzelnen Nationen nicht nur, wie es auch in den verschiedenen Zeiten ein ganz verschiedenes war und nur die großen Künstler als Schönheit das hinstellten, was in ihrem Volke und zu ihrer Zeit allgemein für schön erachtet und gehalten wurde. Wie das Genie seine ganze und die vorhergehende Zeit zusammenfaßt und in seinem Werke das Resultat dieser im Volke latent vorhandenen Anschauungen und Gedanken ziehend, gleichsam die Richtung für das Zukünftige aufstellt, so geht es auch ähnlich bei der Kunst der genialen Meister. Deshalb wird auch in den weitaus meisten Fällen das seiner Zeit vorauseilende Genie von dem Gros der Mitlebenden nicht verstanden und in seiner Bedeutung nicht erfaßt, Michelangelo-Richard Wagner. Ob die Mitbürger Dürers verstanden haben, was er ihnen mit seinem letzten Werke, den vier Aposteln, übergab? Wahrscheinlich ebensowenig, wie die späteren Bürger Nürnbergs, welche das größte Werk deutscher Kunst verschenkten. Dürer kommt betreffs seines Schönheitsideales dann zu den Sätzen: (L. u. F. S. 301/3) Was alle Welt für «recht» halte, das müsse man ebenfalls für «recht» erklären und so auch bei der Schönheit. «Also do auch, was alle Welt für schön achtt, das wöllen wir auch für schön halten und uns des fleißen zu machen.» (L. u. F. S. 301/3/5.) Einer kommt dabei der Wahrheit, die ja Dürer als erstes erstrebenswertes Ziel vorschwebte, näher wie ein anderer, wie Dürer sagt, je nach seinem Können und ob er eine schöne oder weniger schöne Person vor sich hat. Kein Künstler dürfe sich aber durch seine Vorliebe für ein ganz bestimmtes Ideal, das ihm als der Inbegriff des Schönen vorschwebt, in Gesicht- oder Proportionsbildung dazu verleiten lassen, dies allein als das richtige und für schön zu haltende darzustellen. Denn die Menschen und alle Geschöpfe seien zu verschieden und ein großer Künstler könne nach den verschiedensten Richtungen seine Kunst beweisen, auch in weniger Schönem. Ein verständiger geübter Künstler erzeige seine «große Gewalt und Kunst» sogar oft an einer groben bäurischen Gestalt oder geringen Dingen mehr, als ein minder beanlagter an großen Werken oder «adeligen» Figuren. Unter «adelig» versteht Dürer in seinen Proportionsschriften eine fein und zart dabei gesundkräftig gebildete Gestalt in schlanken Proportionen mit regelmäßig fein gebildeten Gesichtszügen, während er unter «bäurisch» den Gegensatz, derb, muskulös, starkknochig, eine untersetzte Gestalt mit plumper Gesichtsbildung kennzeichnen will. Unsere Zeichnungen geben für beide Arten in anschaulichster Weise eine Anzahl Beispiele. Wenn in den Dürerschen Werken, in seinen Gemälden und Kupferstichen, wir auch bei ihm einen Wandel in den Proportionen der Figuren beobachten können, auch sehen, wie er in der späteren Zeit ein anderes Ideal mit Vorliebe zum Ausdruck bringt, als in seinen Frühwerken, so wissen wir, daß es außer mit seinen Proportionsstudien auch mit dem Einfluß der Kunstrichtungen zusammenhängt, die im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung befruchtend auf ihn einwirkten. Aber doch gewahren wir auch deutlich, daß er nie eine einzige bestimmte Proportion oder ein Ideal allein anwandte, sondern je nach der Art und Bestimmung seiner Gestalten in seinen Werken einen Wechsel und eine Verschiedenheit eintreten ließ. Schon in der Proportion der Gestalt allein, selbst wenn wir vom Ausdruck des Gesichtes und der Bildung der Hände u. s. w. ganz absehen, bringt Dürer die Bestimmung und das Charakteristische der Figur zum Ausdruck. Man braucht nur seine Pharisäer und Kriegsknechtgestalten der Gestalt des Heilands, seinen Rittern die Bauern, seinen Bürgerfrauen Maria und

ihre Begleiterinnen gegenüberzustellen. Diese Verschiedenheit zeigt sich, wie es bei Dürer als ganz selbstverständlich auch vorausgesetzt werden muß, ebenso bei allen Einzelheiten, beim Arm, der Hand, dem Bein, dem Fuße, vor allem natürlich bei den Gesichtstypen. Für alle diese Teile sehen wir Studien auf einzelnen Blättern, besonders die Hand- und Fußstudien müssen uns durch ihre Eigenart anziehen. Hier sind nicht allein die Proportionen von Interesse, daß der Goldfinger z. B. so viel kürzer als der Mittelfinger, der Zeigefinger wiederum um ein Bestimmtes kleiner als der Goldfinger sein soll, sondern in noch höherem Grade sind wir von der mustergiltigen Art der Zeichnung gefesselt, welche feine Naturbeobachtung, welches Leben aus diesen einfachen Zeichnungen spricht. Den Fuß von allen Seiten betrachtet bildet er und mit welchem Verständnis sieht man gerade hierbei die komplizierten Gelenke in ihrem so feinen Organismus wiedergegeben. Den Ansatz der Unterschenkelknochen, die Bildung der Zehen, des Fersenbeins und dergl., wie auch bei der Hand die eigentümlichen Formen der Handwurzel- und Mittelhandknochen und der Fingerglieder. Dürer war sich darüber klar, daß die Abbildung eines Fußes viel leichter aussieht, als sie gemacht ist, und daß gerade in so kleinen Dingen große Kunst gezeigt werden kann. Er hat selbst ausgesprochen (L. u. F. S. 262 ff.): «Aber es ist uns schwer zu ergründen, allein die äußeren Lini eins Fuß wohlgeschickt zu beschreiben und aufzureißen, wiewol es gering geschätzt würd. Nimm nun Acht, wie hart ist es, hübsch zu stellen allein die Form des ganzen Fuß und dornoch erst drin zu ersuchen die andern Glieder zu unterscheiden, ein idlichs sünderlich wolgestaltt zu machen und recht hübsch an sein Ort zu setzen. Auch wie ein Zehen für die andern söll gehen in Uebertretung der Läng, groß und klein gemacht werdn, dann keine würd der andern gleich. Auch muß man Acht haben auf die Fersen, Sohln und der Höch des Rists auf dem Fuß, und wie das Bein mit seinen knorrn auf den Fuß gesetzt werd». Fänden sich nicht unter den Zeichnungen solche, die nach dem Skelett gemacht sind, wir würden das Studium der Anatomie deutlich schon aus denen ersehen, auf welchen Dürer uns einzelne Körperteile, Hände oder Füße abbildet. Daß Dürer selbst anatomische Studien betrieben hat, kann angesichts einzelner Zeichnungen behauptet werden, wir müssen es überdies bei seinem immensen Wissens- und Forschungstrieb als sicher voraussetzen. Aus seinen Schriften geht es nicht deutlich hervor, nur soviel können wir daraus entnehmen, daß er gewisse anatomische Kenntnisse besessen hat. (L. u. F. S. 232 8.) «Aber wie man wol soll reden von den Gliedern, wie sie wunderbarlich in einander gehn, dies wissen die da mit der Anatomia umgehn, die laß ich von demselben reden. Dann ich will von derselben hie nit weiter reden dann soviel ich Not halb nit umgehn mag» (nicht vermeiden kann).

Wie immer, wenn man sich mit dem Leben und dem Werke eines großen Menschen beschäftigt, so geht es uns auch bei Dürer, man wird überrascht immer von neuem gewahren, welche Vielseitigkeit sich uns da offenbart. Für den ersten Anblick bieten die drei Blätter, Tafel 107, 108 und 109 in der Masse der Proportionsstudien betrachtet, wohl interessante Zeichnungen von staunenswerter Sicherheit und Beobachtungsgabe, man wird sich aber der außerordentlichen Wichtigkeit dieser drei einfachen Blätter erst bewußt, wenn wir sie näher auf ihre Darstellungen hin prüfen. Und dabei tritt uns eine Tatsache entgegen, die allerdings höchster Beachtung wert erscheint und die uns zeigt, daß, wie Dürer in so vielen Dingen ein wichtiger Bahnbrecher, Entdecker und Reformator der Kunst und des Wissens bei uns in Deutschland war, er auch der erste deutsche Künstler war, der auf rein wissenschaftlicher Grundlage anatomische Studien getrieben hat. Nicht nur als Künstler gebührt ihm hierfür ein Ehrenplatz, sondern auch in der Geschichte der Anatomie muß er dadurch an hervorragender Stelle genannt werden. Wenn man im «Lehrbuche der Anatomie des Menschen» von August Rauber (Leipzig 1892) auf Seite 7 und folgde. liest, wie lange Jahrhunderte erst dahingehen sollten, ehe wieder Forscher an das, was das Altertum bereits gekannt hatte, anknüpfend, nach Erweiterung der Erkenntnis strebten und wie langsam Schritt um Schritt gleichsam Licht in das Dunkel getragen wurde, so erhält man angesichts der anatomischen Studien Dürers einen gewaltigen Eindruck. Auch hier muß man, was immer wieder betont werden soll, auch den Anatom Dürer aus seiner Zeit heraus betrachten und nicht den Maßstab unserer heutigen Kenntnis zugrunde legen. So enthält die Skeletthand auf Tafel 107, welches Blatt 1517 datiert ist, z. B. große Fehler in der Anzahl der Handwurzel- und Mittelhandknochen, die kleinen Stücke zwischen den Fingergliedern kommen als knorpelartige Gebilde nur beim Kinde vor und verwachsen beim älteren Menschen. Aber diese Fehler sind auffallend, wenn man die unglaubliche Genauigkeit und Richtigkeit der übrigen Zeichnungen prüft, wo nur noch beim Arm auf Tafel 108 ein humerus eingezeichnet ist, der dem eines Hundes ähnlicher ist als dem eines Menschen, falls wir nicht annehmen wollen, daß Dürer hier eine auffällige Deformation vorlag, umsomehr sonst alle Details bei dieser Zeichnung durchaus stimmen. Auf Tafel 107 sehen wir an zweiter Stelle mit völliger anatomischer

Richtigkeit die Hauptmuskeln und Muskelgruppen des menschlichen Armes wiedergegeben, daneben die Zeichnung des Skelettes des Armes und eines Beines, beide mit der Einzeichnung der Hauptnervenstränge. Dürer muß die bloßgelegten, präparierten Nerven gekannt haben, sonst hätte er sie unmöglich in ihrer naturwahren Lage und Verästelung so zeichnen können. Das wird uns noch klarer beim Betrachten der Tafel 108, wo zu unterst der linke ausgestreckte Arm mit seinen Muskeln gezeigt wird, darüber das Skelett eines linken Brustkorbes mit ausgestrecktem Arm. Hier war nicht die Lage der Rippen des Schlüsselbeines und des Oberarmbeines für Dürer die Hauptsache, sondern die Zeichnung der Nerven. Wir erkennen sofort den *nervus medianus* mit seinen am Unterarm sich verzweigenden Aesten, die sich zum Teil mit denen des *nervus radialis* vereinen und sehen den charakteristischen Verlauf des *nervus ulnaris*. Daß es Dürer hierbei hauptsächlich um die Zeichnung und das Studium der Nerven zu tun war, beweist die kleine Zeichnung oben auf demselben Blatte, wo man die Halswirbel sieht, aus denen die eben erwähnten Hauptnerven hervorkommen und sich dann über Schulter und Arm verbreiten. Wie diese Zeichnungen der Nerven, so sind auch die der Muskellagen auf den drei Blättern von größter Genauigkeit und mit einzigartiger Sicherheit in anatomischer wie zeichnerischer Hinsicht wiedergegeben. Daß ein anderer deutscher Forscher vor Dürer in dieser vollendeten Art so über die Gestaltung der Hauptnerven Studien angestellt und sich Klarheit darüber verschafft hat, ist unbekannt und wir müssen, nach allem, was wir in der Geschichte der Anatomie darüber wissen, Dürer einen ehrenvollen Platz einräumen. Und nun tritt uns die schwierige und vielleicht nicht zu beantwortende Frage entgegen: «War es in jener Zeit möglich, daß Dürer so eingehend anatomische Studien machen konnte und wie und wo hat Dürer dazu Gelegenheit gefunden?» Das eine Blatt, Tafel 107 ist 1517 datiert und nach der Art und Zeichentechnik dürfen wir wohl die beiden anderen Blätter Tafel 108 und Tafel 109 in die gleiche Zeit verlegen. Eine Zeit, in der Dürer wohl hauptsächlich seinen wissenschaftlichen Studien oblag, da wir kein einziges Werk seiner Kunst besitzen, das mit Bestimmtheit 1517 zu datieren ist. Daß es in jener Zeit auch bei uns in Deutschland schon möglich war, anatomische Studien zu betreiben, es sogar die Zeit war, wo die Wissenschaft der Anatomie von neuem zu blühen begann, beweisen uns Namen wie Wilhelm Koch aus Basel, Winther von Andernach, Theodor Zwinger von Basel, Anutius Foësius in Metz und Magnus Hundt in Leipzig. An die direkte Kopie einer bildlichen Vorlage bei diesen Zeichnungen zu denken, kann man sich, wie ich glaube, nur schwer entschließen. Erstens spricht die Eigenartigkeit der Zeichnungen dagegen und dann ist uns, bis jetzt wenigstens, keine anatomische Zeichnung bekannt, bei der wir die Vorlage für Dürer erkennen könnten. Hier wäre nur der Bolognese Mundinus (Raimondo dei Liuzzi ca 1275—1326) zu nennen, der der erste auf dem neuen Wege war, in der anatomischen Wissenschaft die unmittelbare Beobachtung wieder in ihre Rechte treten zu lassen, von dem wir wissen, daß er mehrere menschliche Leichen zergliederte und dessen Lehrbuch bis in das 16. Jahrhundert an vielen medizinischen Schulen benutzt wurde. Ob aber dessen Lehrbuch mit Abbildungen versehen war, ist zweifelhaft. Werden wir so durch diesen Gedankengang nach Bologna geleitet, so kommen wir damit gleichsam von selbst Vermutungen entgegen, die man auszusprechen sich wohl getrauen darf. Sobald sich der Künstler genauere Kenntnis über den Bau des Körpers und seiner Glieder verschaffen wollte, mußte er die Belehrung eines Anatomen von Fach zu erlangen streben. Bis in unsere jüngste Zeit haben ja an dem Mangel dieser Tatsache unsere «Kunstanatomien» zu leiden gehabt. Tüchtige Werke dieser Art können nur entstehen, wenn sie von künstlerischer Einsicht und anatomischer Wissenschaft zugleich befruchtet sind, wenn Anatom und Künstler hierbei gemeinsam schaffen. In Bologna und Padua wirkten, als Dürer in Italien sich aufhielt, bedeutende Anatomen, Gabriel de Zerbis und Alexander Benedetti in Padua, Alexander Achillinus in Bologna. Ausgeschlossen bleibt es nicht, wenn auch jeder geringste Beweis dafür fehlt, daß Dürer Alexander Achillinus in Bologna gerade der anatomischen Studien wegen aufgesucht hat, als er im Oktober 1506 nach Bologna geritten war. Und nun kommt uns bei Nennung Bolognas der Name von Dürers großem italienischen Kollegen auf die Zunge, Lionardo da Vinci, dessen berühmte anatomische Studien ja den gleichen Zweck verfolgten, sich Rechenschaft zu geben über den Bau des menschlichen Körpers, um in seinen Kunstwerken nicht nur die Schönheit, sondern auch die Wahrheit bilden zu können. Wie es, wenn auch indirekt, Lionardo war, der Dürer zu seinen Studien über die so mannigfachen Proportionen des Menschenantlitzes, über die Bildung und Bewegungsmotive des Pferdes anregte, so glaube ich, war es der Forscher Lionardo, der Dürer zuerst zu seinen rein anatomischen Studien durch seine eigenen Forschungen angeregt hat. Da man bei einem Dürer als sicher annehmen darf, daß er sich nicht damit begnügte, etwas nur oberflächlich zu wissen oder zu kennen, so darf man wohl die Vermutung aussprechen, daß Dürer dann später in Nürnberg die sich ihm nur irgendwie bietende Gelegenheit benutzte, seine ana-

tomischen Kenntnisse durch unmittelbare Beobachtung zu vermehren. So kam er zur Darstellung der bloßgelegten Hauptnerven, wie sie uns seine kostbaren Zeichnungen vergegenwärtigen. Ob nun Dürer selbständig anatomische Studien bei Alexander Achillinus in Bologna betrieben, ob er Zeichnungen und Studien Lionardos vielleicht bei Luca Pacioli oder sonst in Venedig kennen gelernt hat, das eine steht fest, wie ihm Italiens Kunst die Gesetzmäßigkeit in der Bildung des Aeußeren des Menschen vermittelte, so war es die Wissenschaft, die, während Dürers Aufenthalt in Venedig, einzig in Italien blühte, ihn auch zum Studium der Gesetzmäßigkeit des menschlichen Körperbaues anregte.

Die Stelle bei L. u. F., S. 232 Zeile 8, die ich oben erwähnte, bezieht sich in Dürers Schrift auf das «Biegen» der Gestalten. Hat er in seiner Proportionslehre uns den Menschen in seinen Maßverhältnissen gerade aufgerichtet vorgeführt, so geschieht es dann bei verschiedenen Bewegungsmotiven, wodurch naturgemäß die einzelnen Maße eine Verschiebung erleiden oder, besser gesagt, in ein anderes Verhältnis zueinander gebracht werden müssen. Beim «Biegen» der Gestalten macht er sechserlei Unterscheidungen, nämlich: «gebogen, gekrümmt, gewendt, gewunden, gestreckt oder gekrüpft und geschoben». Mehr noch wie die Wohlgestalt des Körpers war es das Haupt des Menschen mit den Gesichtszügen, die das Innere, des Menschen Seele wie bei einem Spiegel nach außen wiederstrahlen, was die Künstler beschäftigte, an dessen schönheitsvoller oder charakteristischer Bildung wir uns erfreuen. So sehen wir denn auch in unseren Blättern ein wie emsiges Studium Dürer diesem Teil des Körpers widmete. «So man das Haupt erstlich fürnimmt, was seltsamer Rundung es hab . . .» Außer der äußeren Gestalt des Kopfes werden von ihm die einzelnen Gesichtsteile, Stirn, Augen, Nase, Wangen, Ohren, Mund und Kinn in einzelne bestimmte immer verschiedene Maße zu einander gestellt und verschoben und der Meister erhält dadurch die mannigfachsten Bildungen. Durchaus nicht Formen, die der Natur zuwider uns nicht täglich im Leben begegnen oder begegnen könnten. Wie die Stirn gewölbt, die Nasenlinie gerade verläuft, aufwärts oder abwärts gebogen ist, wie die so verschieden gebildeten Ohrmuscheln am Kopfe verschieden aufsitzen, das Kinn vorgebogen, spitz, eckig oder breit und rund, klein oder groß geformt ist, die Breite des Mundes, die Bildung der Lippen, die Augen in ihren so überaus mannigfachen Formen, das alles gibt so viel Verschiedenheiten, so viel wohl wie es Menschen gibt, und Dürer hat sich auch aus diesem Grunde, ebenso wie Lionardo bei seinen Karikaturköpfen auf nur wenige charakteristische Typen beschränkt. Die Augen haben Dürer immer besonders interessiert: «Darnach haben Etlich tiefe kleine Aeuglein oder hohe große boltzete Augen. Etlich thun ihre Augen eng auf wie ein Schwein und ziehen etwan ihr unters Glied uber sich dann die obern unter sich. Auch sind Ettlich, die zerren ihr Augen zirkelsweit auf, also daß man in den ganzen Augstern sieht. Dann sind Etlichen ihr Augbraen hoch erhaben ob den Augen, den Andern liegen sie gar darauf oder hangen ihn daruber, und sind etlich Augbraen dünn, die andern dick». (L. u. F., S. 212. Zeile 11 u. folgde.) In Venedig mag er manchmal Gelegenheit gehabt haben, die Unterschiede der schwarzen von der kaukasischen Rasse zu studieren, und der Mohrenkopf mit all seinen charakteristischen Merkmalen ist unter unseren Zeichnungen vertreten. Geht Dürer mit seinen Kopfstudien (Karikaturen) den gleichen doch von ihm selbständig vielleicht gefundenen Weg, den auch Lionardo beschritten hat, so kommt er dabei auch an eine Stelle, wo er sich wieder mit einem anderen großen Pfadfinder der Kunst begegnet, mit Andrea Mantegna, der ja, wie bekannt, zuerst die perspektivische Untersicht bei Gebilden der Malerei anwandte und schon auf eine hohe Stufe der Vollendung brachte. Mit wenigen sicheren Strichen zeigt uns Dürer die Untersicht des Körpers und die des Kopfes. Das so schwere Problem steht so klar und scheinbar leicht gelöst vor uns, daß wir auch hierbei nur zu gern die Schwierigkeiten überschauen. Daß der Gesichtsausdruck ein Spiegelbild des Charakters, des Temperaments des Menschen sei, suchten geistvolle Männer, Philosophen und Künstler, schon oft zu beweisen. Lionardo und Dürer wie Lavater, um nur die drei zu nennen, arbeiteten darüber. Dürer spricht es in seinen Schriften aus, auf unserer Tafel 115 sehen wir dahingehende Studien, und seine vier Apostel werden das erhabenste Dokument für diese seine Anschauung bleiben.

Bei den Proportionszeichnungen gewahren wir einige Figuren, die aus stereometrischen Körpern zusammengesetzt erscheinen, gleichsam wie aus nach bestimmten Maßen behauenen Steinen aufeinander geschichtet. Dürer schwebte, wie aus seinen Schriften hervorgeht, dabei die Arbeit des Bildhauers vor, damit sich ein Steinmetz danach richten möge, wieviel er von dem Stein abhauen könne. Bei einigen Gestalten hat man fast den Eindruck, als handle es sich wirklich um eine aufgemauerte Menschengestalt oder ein steinernes Bildnis, wie sie in mancher Stadt Deutschlands an den Häusern noch anzutreffen sind. Bei einer solchen Zeichnung findet sich die Beischrift «St. Niklas am Roßmarkt». Der alte Roßmarkt, der schon im Jahre 1376 vorkommt und dessen Name sich bis ins 19. Jahrhundert erhielt, ist identisch mit der heutigen Adlerstraße. Daselbst wohnte alte Nummer 313, jetzt Adlerstraße Nr. 9, ein Niklas Dürr. (Vergl.

die topographischen Tafeln von Dr. Georg Wolfgang Karl Lochner.) Der Name «Nikolaus» war in dieser angesehenen und wohlhabenden Familie ein hergebrachter, ein «Niklaus Dürr» kommt in Urkunden des Nürnberger Stadtarchivs in den Jahren 1494, 1498 und 1500 vor. Nach «Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis» Nürnberg 1682 II, S. 19 lag ein Niklaus Dürr auf dem St. Rochuskirchhof begraben und der Grabstein trug die Jahreszahl 1584.[1] Es ist so die Vermutung möglich, daß vielleicht ein Nikolaus Dürr eine solche Figur hat anfertigen und an seinem Hause anbringen lassen. Mittelalterlichem Gebrauche gemäß erhielt dann das Haus den Namen «zum Niklas», und unser Meister könnte bei seinen Zeichnungen diese Figur in Gedanken gehabt haben.

Merkwürdig berührt es uns, wenn wir sehen, wie Dürer bei anderen Figuren durch gleichmäßige Zirkelschläge gewisse Proportionsverhältnisse konstruieren will, obwohl er selbst (L. u. F., S. 346 Zeile 13) sagt, daß die Linien, mit denen man ein Bild umzieht, weder mit dem Zirkel noch mit dem Richtscheit gemacht werden könnten. Er will auch damit wieder auf das Studium der Natur hinweisen, denn nur durch Abmessen an der Natur kann Künstliches entstehen, wie er sagt. Andere Köpfe sehen wir, wo Dürer durch eingezeichnete Kreislinien das Ganze in einzelne Schichten geteilt hat. Es hängt dieses äußerst interessante Studium wiederum aufs engste mit den Proportionsverhältnissen des Kopfes und seiner einzelnen Teile zusammen, nimmt aber unser Interesse insofern noch erhöht in Anspruch, als neuerdings die Schichteinteilung des Kopfes auch in der modernen Kunstanatomie eine Rolle spielt. Kein Künstler und kein Verehrer unserer Kunst wird ohne gewaltigen Eindruck die Kopf- und Gesichtsstudien Dürers betrachten können und sehen, welche Mühe er sich gibt, den Ausdruck, die Charaktere in den Gesichtern gesetzmäßig herzustellen. Auch hier wird uns so recht bewußt, daß wie die menschliche Gestalt, in noch erhöhtem Maße das Antlitz von der Natur gesetzmäßig in bestimmten Verhältnissen geformt ist, für die ja nach ihrer Zusammenstellung und ihrem tausendfältigen Wechsel wir die verschiedensten Bezeichnungen gefunden haben, und wie Goethe von den Köpfen Lionardos sagt, einmal von einem regelmäßigen, charakteristischen, geistreichen, schönen, oder häßlichen, nichtssagenden, dummen Antlitz reden, auch wohl Vergleiche mit dem Ausdruck von Tieren der verschiedensten Art ziehen.

Lange und Fuhse geben (auf S. 278 u. flgde) eine kurze Geschichte über Dürers theoretische Studien, die sie in zwei Epochen einteilen, erstens diejenige, wo er noch ein umfassendes Lehrbuch der Malerei plante, zweitens diejenige, wo er sich auf die später allein zum Druck gelangte Proportionslehre beschränkte. Sein Malerbuch sollte den Titel führen: «Ein Unterricht der Malerei» oder «Ein Speis der Malerknaben». Zu unserem Bedauern ist er nicht zur Fertigstellung dieses Werkes gelangt. Wir wissen, daß er es aus sechs Abschnitten geplant hatte. Von der Proportion des Menschen, des Pferdes, der Gebäude, der Perspektive, Schattenlehre und Farbenlehre. Von der Proportion des Pferdes sind wertvolle Zeichnungen unter unseren Blättern. Der Grund, der Dürer bestimmt hat, vor Vollendung des Malerbuches die Lehre über die Proportionen als besonderes Buch herauszugeben, ist uns unbekannt geblieben. Unser Dresdner Manuskript ist bereits 1523 fertig gewesen, wurde aber wie bekannt erst 1528 in Druck gegeben. Lange und Fuhse sprachen sicher das Richtige und Wahrscheinlichste aus, wenn sie sagen, daß Dürer vielleicht eingesehen habe, daß die Malerlehrlinge bei ihrer mangelhaften mathematischen Vorbildung sein Werk nicht hätten verstehen können und er sich deshalb entschlossen habe, vorher erst seine 1525 gedruckte Unterweisung der Messung herauszugeben, welche auch z. T. seine Studien über Architektur und Projektion enthält. Politische Ursachen bewogen Dürer 1527 das Buch über die Befestigung der Städte herauszugeben und so war die Lehre über die Proportionen immer weiter zurückgestellt worden, bis er endlich in seinem letzten Jahre dazu Zeit fand, dieses Buch druckfertig zu machen. Aus der Unterweisung der Messung finden sich einige Studien auf unseren Blättern, die ganz besonders unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, vor allem in technisch-theoretischer Hinsicht, ganz abgesehen von der flotten, vollendeten Zeichenmanier. Es ist das Blatt «der Zeichner nach der Kanne». Dürer hat noch einige ähnliche Zeichnungen verfertigt, um die Art «von Abstehlung des man sicht das all Ding kann man durchzeichnen» zu erläutern. Es ist «der Zeichner nach der Laute, dem Manne und dem liegenden weiblichen Modell». Dürer will damit die Lehre des Projizierens von Gegenständen auf eine beliebige Bildfläche geben, erklärt dabei, etwas umständlich und schwer verständlich, die Anfertigung und Anwendung der Instrumente und des Projektionsapparates und knüpft daran dann seine Unterweisung in der Projektionslehre und der Perspektive, die bei Lange und Fuhse, S. 195 u. flgde abgedruckt ist. Im Druck von 1525 sind nur zwei Zeichnungen in Holzschnitten wiedergegeben, der Zeichner nach dem sitzenden Manne und der Zeichner nach der Laute. Die Vorrichtungen für das Projizieren der verschiedenen Vorwürfe sind, wenn auch naturgemäß im Prinzip die

[1] Diese urkundlichen Nachrichten verdanke ich der liebenswürdigen Auskunft des Herrn Archivrats Dr. Mummenhof in Nürnberg, dem ich auch an dieser Stelle meinen ergebensten Dank ausspreche.

gleichen, dennoch in ihrer Art verschieden, je nachdem ein größerer oder kleinerer Tisch dazu benötigt wird und dergl. Unser Blatt, Tafel 135, bereits 1514 datiert, gibt wahrscheinlich wohl das erste einfache Modell des Apparates wieder, das dann später, wie der Holzschnitt zeigt, wenn auch unwesentlich, doch in gefälligere Formen verändert wurde. Bei unserer Zeichnung ist es eine schwere Tischplatte auf vier plumpen, roh zugehauenen Füßen ruhend, die vorn einen durch Eisenstäbe senkrecht gehaltenen Holzrahmen zur Aufnahme einer Glasplatte trägt und bei der auf der entgegengesetzten Seite hinten ein Querbalken, in dem nach den Seiten verschiebbar ein aufrecht stehender Stab befestigt ist, ruht. An diesem, durch Einschnitte hoch oder niedrig zu stellen, sitzt oben ein durchlochtes Brettchen, durch das der Zeichner zugleich durch die Glasplatte hindurch auf das abzumalende Objekt sieht, um die Umrißlinien und dergl. dann mit dem Glasmalerschwarzlot auf der Glasplatte zu fixieren und es dann von da je nach Wunsch auf Holz oder Leinwand zu übertragen. Dieses Verfahren empfiehlt Dürer besonders denen, die jemanden porträtieren wollen, ihrer Sache aber nicht sicher sind. Beim Druck von 1525 ist bei Figur 61 eine kleine Gestalt in Gelehrtentracht abgebildet, die uns wie bei Figur 59, der Mann mit dem Zirkel, die Richtung der Augenlinie verdeutlichen helfen soll. Diese Figur in ihrem ersten Entwurfe sehen wir auf unserer Tafel 141 im Gegensinne, aber auch, wie ein Vergleich mit dem Holzschnitt zeigt, in der Bildung des Kopfes, in der Gewandbehandlung verändert. Während bei unserer Zeichnung die Hand mit ausgestreckten Fingern, die Handfläche nach innen gezeichnet, auf die Linienkonstruktion hinweist, deutet der Mann des Holzschnittes nur mit dem Zeigefinger der linken Hand darauf hin, die rechte ist auf den Rücken gelegt, einen kleinen beutelähnlichen Gegenstand haltend. Bei der Zeichnung faßt sie ein Tuch.

Auf einer anderen Zeichnung sehen wir einen architektonischen Entwurf für einen mächtigen Turmbau. Wieder lernen wir Dürer hierbei von einer neuen Seite seiner Begabung und seines Forschergeistes kennen. Das was den Eiffelturm zur Entstehung brachte, schwebte, wie wir aus Dürers Schrift erkennen, ihm bei seinem Projekte vor. Bis in die kleinsten Einzelheiten in Grundriß und Schnitten ist sein Plan durchgearbeitet, selbst Schnitte durch die Welle der Treppe gegeben. Die Zeichnung ist auch deshalb so wertvoll für uns, weil in seinem Buche über die «Underweysung der Messung mit dem zirckel un richtscheyt» nur der einfache Aufriß des Turmes im Holzschnitt gegeben ist, bei dem man außer den einfachen Umrißlinien nur die Maßverhältnisse der einzelnen Teile sehen kann. Dürer sagt (L. u. F., S. 191), daß er nun lehren wolle, einen festen runden Turm zu machen, allein bloß den Körper als solchen, ohne allen Zierat. Wer aber einen solchen Turm bauen wolle, der möge ihn nach seinem Gefallen zieren. Dieser Turm auf unserer Zeichnung belehrt uns nun in anschaulicher Weise, wie Dürer sich diese Ausschmückung gedacht hat und liefert uns durch sein Projekt und seine Zeichnung einen interessanten Beitrag zum Städtebau. Dürer dachte sich diesen Turm an dem allergelegensten Platze einer Stadt und zwar mitten auf einen Markt gestellt. Von ihm aus sollte man die ganze Stadt überschauen, und die Fremden sollten sich in allen Gassen nach diesem Turme richten können. Der Markt sollte so groß sein, daß eine seiner vier Seiten mindestens fünfhundert Schuh lang wäre. Zunächst konstruiert Dürer auf die Mitte dieses Platzes eine runde zehn Schuh hohe Treppe von 18 Stufen, jede Stufe einen Schuh breit, damit der Auftritt «sanft» sei. Der unterste Durchmesser dieser Treppe soll 100 Schuh lang sein. Die Treppe hatte die Bestimmung, um von ihr aus alles, was auf dem Markte vorgeht und was man darauf feil halte, zu übersehen. Auf diese Treppe, die im obersten Durchmesser noch 641 Schuh maß, kam der Turm, eingerechnet der zehn Schuh dicken Mauern, unten 40 Schuh weit. Aufgeführt wird dann der Turm sich nach oben etwas verjüngend bis zu einer Galerie in einer Höhe von 200 Schuh. Im Inneren des Turmes dachte sich Dürer eine «Schneckenstiege» bis zu dem Galeriegang führend, flach, sehr allmählich ansteigend, so daß, wenn es nötig wäre, «man sie auch reiten möcht». Eine Schneckenlinie für diese Stiege bildet Dürer in Figur 17 seines Buches ab. Der galerieartige Umgang soll drei Schuh weit ausladen. Dann kommt auf der Turmmauer aufsitzend, ein gemauertes 50 Schuh hohes Dach, dessen Konstruktion er ebenfalls sorgfältig angibt, besonders wie es sich nach obenhin verjüngen soll. Auf dieses Dach kommt noch ein 10 Schuh hohes Glockenhäuschen, die obere Hälfte zwischen den mit Säulen versetzten Gesimsen offen, welches wieder seinerseits ein 10 Schuh hohes Spitzkuppeldach erhält, auf dem noch eine 10 Schuh hohe Stange mit Knopf und Fahne zu stehen kommt. In der obersten Bedachung denkt sich Dürer die Wohnung eines Türmers, der mit der Aufsicht betraut ist, die Zeichen zu geben und die Uhr zu richten hat. Rechnet man die Maße zusammen und überträgt die Summe in unser heutiges Maß, so kommt eine ungefähre Höhe von 100 Metern heraus, für die damalige Zeit sicher als ein gewaltiges Projekt zu bezeichnen, das für Dürers phantastische, doch wieder aber auch für seine praktische Denkweise beredtes Zeugnis ablegt. Unsere Zeichnung Tafel 144 zerfällt in zwei Hälften. Links oben sehen wir den ganzen Turmaufbau, wie ihn sich Dürer vollendet und ausgeschmückt

gedacht hat, darunter den untersten Turmgrundriß mit der Einzeichnung der Fenster und der Profile der Fenstergewände. Rechts dann das Dach von der vorspringenden Galerie bis zur Spitze, daneben den Grundriß des Turmteiles oberhalb der Galerie, die Welle der Treppe darin, mit zwei zugehörigen Schnitten und darunter den Grundriß des Glockenhauses mit der Säulenstellung und den des obersten Dachfußes. Im Jahre 1525, als das Buch über die Unterweisung der Messung erschien und die Turmzeichnung ist selbstverständlich noch früher zu setzen, waren Bauten, an denen sich Renaissancemotive zeigten, nur ganz vereinzelt in Deutschland zu finden. Um so mehr erfreut es uns hier Dürer auch in der Architektur auf höchst modernen Bahnen wandeln zu sehen. Allerdings ist der ganze Aufbau noch im wesentlichen aus dem Gefühl der Gotik konstruiert und macht auch, wenn wir uns den vorgesetzten Portalbau wegdenken, in seinem unteren Teile mit den beiden Langfenstern und der großen Rose darüber durchaus den Eindruck eines gotischen Münsterturmes, von dem er auch die an den Turmecken angebrachten Wasserspeier entlehnt hat. Auch die seitlich angebrachten, organisch mit dem Turme verbundenen Treppentürme kommen aus der gotischen Kathedralbaukunst. Nicht gotisch ist aber schon die ausgesprochene Horizontalgliederung, sind die umlaufenden Galerien mit dem Säulengeländer, die Säulenstellung oben im Glockenhaus, die Vasen an den Ecken für die Feuersignale und vor allem, reinster Renaissance angehörend, der Portalbau. Schon wer den Schnitt des oberen Turmbaues auf der rechten Seite des Blattes sieht, glaubt einen reinen Renaissanceentwurf vor sich zu haben, für den das Kuppeldach allein schon in seiner Art bestimmend wirkt. Den Portalbau hat Dürer zuerst angezeichnet. Er muß ihm in seinem Verhältnis zum ganzen Turm dann doch zu klein erschienen sein und er hat ihn deshalb an der linken Seite dann nochmals in größerer Proportion wiederholt, hier von der Seitenansicht. Wo Dürer die Architektur des Portalbaues her hat, kann uns nicht zweifelhaft sein — Venedig bezw. Oberitalien — wenn man auch nicht mit Bestimmtheit ein völlig übereinstimmendes Bauwerk dieser Art daselbst namhaft machen kann. Zu einer Nachahmung ist er ja niemals herabgestiegen, er besaß wie alle großen Künstler, die Eigenschaft Anregungen von manchen Seiten aufzunehmen, durch Fremdes zu lernen, hat aber alles immer im höchsten Grade selbständig verarbeitet und das Aufgenommene in ureignen Werken wiedergegeben. Etwas ganz anderes ist es, wo es sich um direkte Nacharbeiten handelt, die er als Studienmaterial für sich anfertigte und von denen sich auch unter unseren Zeichnungen ein auffallend interessantes und schönes Blatt vorfindet. Es ist das Blatt Tafel 128 mit den Pferdezeichnungen, die zum Teil wie direkte Kopien Lionardoscher Zeichnungen sind und welches ich hier gleich im Zusammenhange erwähnen möchte. Es war jedenfalls als Illustrationsstudie zur Proportion des Pferdes gedacht.

Es sind fünf verschiedene Zeichnungen. 1) Die hintere Partie eines Pferdes, bei dem der Schwanz abgeschnitten gedacht ist, um den Körperbau leichter studieren zu können. Darunter links 2) das rechte Vorderbein mit einem Teil des Hals- und Brustansatzes, rechts davon 3) die Vorderansicht des Pferdekörpers mit dem oberen Teile der Vorderbeine in Verkürzung gesehen, der Kopf fehlt auch hier, um die Bildung des Körpers besser zu überblicken. Darunter befinden sich dann noch zwei Zeichnungen, 4) die eines im rasenden Galopp dahinjagenden Pferdes mit fliegender Mähne und Schweif, von der Seite gesehen und 5) ebenfalls in Seitenansicht der Kopf mit dem Hals eines Pferdes, das uns in seiner Bildung durchaus an die Antike erinnert, mit gesträubter Mähne, offenem Maule, so daß man die Zähne sieht und aufgeblähten Nüstern. Diese beiden letzten Zeichnungen Nr. 4 und 5 bildet Ephrussi (Charles Ephrussi, Albert Durer et ses dessins, Paris 1882) in seinem Buche Seite 132 ab und stellt diesen auf der entsprechenden Gegenseite 133 zwei Pferdezeichnungen Lionardo da Vincis aus der ehemaligen Sammlung Emile Galichon gegenüber. Jeder Zweifel darüber, daß hier eine Nacharbeit Dürers nach einer Zeichnung Lionardos vorliegt, muß bei dem Vergleiche der Blätter verstummen. Nur hat Dürer bei dem galoppierenden Pferde den nackten geißelschwingenden Reiter mit fliegendem Haupthaare weggelassen. Im Vergleiche der beiden wichtigen Zeichnungen bleibt Ephrussi in feiner, vornehmer Art beiden Großen durchaus gerecht, wenn er sagt (S. 130 und 131): «La finesse, la verve et l'élégance spirituelle de la plume chez Durer rapellent de très près les qualités correspondantes de Léonard... Il ne s'agit plus ici d'emprunt ou de copie, mais d'une véritable assimilation, à un moment du moins, du style de Léonard par le génie de Durer». Bei den Karikaturköpfen drängte sich ja unwillkürlich schon einmal ein Vergleich und ein Hinweis auf Lionardo auf, hier aber, wo wir vor einem unzweifelhaften Zusammenhange stehen, muß man sich doch die Frage vorlegen, wo und wie kam Dürer dazu, eine Zeichnung von Lionardo kennen zu lernen. Nur zu gern wünschten wir und unsere Phantasie malt sich dieses willig aus, daß sich diese beiden großen Männer der Kunst und des Forschens einander im Leben begegnet seien, das Bild steht vor uns, wie sie sich die Hände reichen und forschend und fragend einander in die Augen schauen. Ephrussi hat nun danach gesucht, wo und wann Dürer und Lionardo sich kennen gelernt haben können. «Certes, ce n'est là qu'une conjecture, mais qui, appuyée sur

les raisons qui précèdent, peut sembler plausible», sagt er am Schlusse seiner Hypothese, die auf folgenden Gründen beruht. Gegen Ende des Jahres 1506 verläßt Dürer Venedig zu einem Ausfluge nach Bologna. Ebenfalls im Sommer des Jahres 1506 erhält Lionardo von der Signoria von Florenz die Ermächtigung, Florenz zu verlassen, um sich nach Mailand zu begeben. Nun falle, sagt Ephrussi, die Reise Dürers nach Bologna mit der Lionardos zusammen. Am Ende des Briefes 10 (L. u. F., S. 41) an Pirkheimer, in dem Dürer jenem mitteilt, daß er in ungefähr zehn Tagen nach Bologna reiten wolle «um Kunst willen in heimlicher Perspectiva, die mich einer lehren will», fehlt allerdings die genaue Datierung, wir können jedoch aus seinen Worten «Geben zu fenedich, ich weiß nit an was Tag des Monats, aber ungefähr 14 Tag noch Michahelis im 1506 Johr» schließen, daß es Mitte Oktober gewesen ist. Andrerseits war es im Oktober 1506 als Soderini die Abwesenheit Leonardos von Florenz zur Reise nach Mailand angibt. Da wir nun wissen, daß der Papst Julius II. zu dieser Zeit in Bologna Hof hielt, so ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, daß Lionardo davon angezogen, seinen Weg nach Mailand über Bologna nahm, wo er zur gleichen Zeit Dürer getroffen haben könnte. So verlockend diese Hypothese ist, kann ich mich derselben nicht anschließen. Ich kann mir nicht denken, daß Dürer in seinen Briefen oder Schriften ein Zusammentreffen mit einem Lionardo unerwähnt gelassen hätte, wäre dieser ja doch gerade der rechte gewesen, um Dürer die «Kunst in heimlicher Perspektiva» zu lehren, was Dürer nach Bologna führte und von wo er unbelehrt, wieder nach Venedig zurückreiste. Ich kann mir ferner nicht denken, daß ein kurzes Begegnen zweier Meister schon dazu ausreicht, daß einer vom anderen einen so großen Einfluß erfährt, ja in dieser kurzen Zeit seine Zeichnungen auspackt, damit der andere danach studieren oder kopieren könne. Mir erscheint es viel eher anzunehmen, daß Dürer Zeichnungen und Skizzen Lionardos bei einem Meister in Venedig kennen gelernt hat, daß er dort mit Muße dieselben studieren konnte und so auch u. a. die Anregung zu seinen Karikaturköpfen dabei empfing. Hier könnten wir auch an Luca Pacioli denken, über dessen Verhältnis zu Dürer Justi a. a. O., S. 63 sagt: «Auf den Verkehr mit ihm führt man dann auch die bekannten Zeichnungen in Florenz und Mailand zurück, Studien über Pferdeproportionen mit Zahlenangaben von fremder Hand.» Ein ganz anderes Verhältnis in künstlerischer Beeinflussung erwuchs Dürer durch den intimen und längere Zeit währenden Verkehr mit Jacopo de Barbari. Wie früh Dürer durch diesen Venetianer in seinen Körperproportionsstudien bestärkt und gefördert wurde, beweisen eine Anzahl bekannter Zeichnungen und Stiche. Wichtig zur Beurteilung dieser Anregungen und Studien ist in erster Reihe der Stich Adam und Eva vom Jahre 1504. Und nun vergleiche man damit eine Reihe der Proportionszeichnungen in unserem Skizzenbuche, die wie ich oben erwähnte, wohl alle erst nach seiner italienischen Reise 1505/6 entstanden sind. Mit diesen verglichen muten uns die Figuren von Adam und Eva an, als wären es Abzeichnungen nach Modellen mit all ihren Zufälligkeiten im Bau und Wuchs der Glieder und ihrer Details. Und doch sieht man schon durch die schraffierte Linie, die vom Halse des Adam über Brust und Bauch in das linke Bein geht, ebenso im Trennungsstrich, der bei der Eva vom Halse bis zur Scham verläuft, daß Dürer gewisse Proportionsverhältnisse vorschwebten, die er hierbei eingehalten hat, was ja auch eine Abmessung der Gliedmaßen bestätigt. Die Proportionszeichnungen in unserem Skizzenbuche zeigen uns, wie Dürer in seinen späteren Werken zu einer, mit den Frühwerken verglichen, ganz verschiedenen Auffassung in der Wiedergabe des menschlichen Körpers gelangt ist und welche mühsame Forscherarbeit dem vorausgehen mußte. Ich glaube, daß es eine der kostbarsten Früchte war, die Dürer aus Italien mit in seine nordische Heimat brachte, das edle Maß zu erkennen, das in den Werken der italienischen Meister vorherrscht, das sie von der nordischen Kunst so sehr auszeichnet und uns bei Betrachtung ihrer Werke auch heute am meisten entzückt. Ein Künstler wie Dürer mußte davon aufs stärkste ergriffen werden, immer und immer hat er danach getrachtet, einen zu finden, der ihm dies gesetzmäßig nach festen Regeln erklären könne, Barbari zeigte ihm wohl Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht habe, aber den Grund, warum dieses oder jenes so und nicht anders sein müsse, konnte er ihm nicht klar bezeichnen. Die gleiche Sehnsucht nach Erkenntnis läßt Dürer später von Venedig nach Bologna reisen, um den Lehrer hierfür zu finden. Auch dies vergeblich. So blieb wohl Dürer auf das Schauen der italienischen Werke beschränkt, durch sie sah er fertig vor Augen, was er zu erreichen erstrebte, Zeichnungen und Messungen an Werken italienischer Künstler mögen von Dürer vielfach angefertigt worden sein. Und schließlich nach Deutschland zurückgekehrt, ging er abermals zu seiner alten Lehrmeisterin in die Schule, um durch unzählige Messungen am menschlichen Körper und Berechnungen endlich sich selbst die Gesetze zu erfinden, die er mit seinem Buche über die Proportionen und durch seine erläuternden Zeichnungen zum allgemeinen dauernden Nutzen der jungen Künstlerschaft übergab. Der Wunsch, später auf seiner niederländischen Reise durch die Statthalterin Margarethe das Skizzenbuch von Jacopo de Barbari zu erhalten, hängt wohl in erster Linie mit

seinen auch damals noch eifrig betriebenen Studien über die Proportion zusammen. So scheinen mir unsere Blätter zu beweisen, Dürer könne nur durch den längeren Aufenthalt in Italien, durch länger währendes Studium der italienischen Werke in seinem Suchen nach dem Ebenmaß und der Gesetzmäßigkeit des Menschenkörpers bestärkt, zu diesen späteren Resultaten gelangt sein. Es würde zu weit führen, an Hand genauester Vergleichungen aller seiner Werke, Gemälden, Kupferstichen, Holzschnitten und seiner Zeichnungen mit den Proportionsstudien den Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung in der Auffassung und Bildung der menschlichen Gestalt hier führen zu wollen. Die Proportionsstudien in dem Dresdner Skizzenbuche liefern hierzu aber einen bedeutsamen Beitrag. Hinzugenommen werden müssen ferner noch alle die Zeichnungen, welche in England aufbewahrt werden, die noch nicht veröffentlicht sind und dann, glaube ich, wird sich uns das Bild über Dürers Verhältnis zur italienischen Kunst und auch, als wichtiges Kapitel, das zur Antike, deutlicher und klarer noch offenbaren, als bisher.[1]

Besonderes Interesse werden auch die Tafeln 149—158 erregen, auf denen Entwürfe Dürers für das Kunstgewerbe zu gewahren sind. Was Dürer im allgemeinen für das Kunstgewerbe seiner Zeit bedeutete, ist, wenn auch noch nicht eingehend behandelt, hinreichend bekannt. Unbekannt dürfte es sein und die Zeichnungen auf den sechs Tafeln 149—154 geben uns erst darüber Aufschluß, daß Dürer sich auch mit neuen Formen für Flaschen befaßt hat. Es kann allerdings hier zweifelhaft bleiben, ob diese Gefäße in Metall, oder in Glas ausgeführt werden sollten. Was gegen Glas vielleicht sprechen könnte, wäre die der Form der attischen Basis entlehnte Gestalt des Fußes, deren Herstellung so zur Zeit Dürers gewiß noch großen Schwierigkeiten begegnen mußte. Sonst erkennen wir an den Entwürfen den reinen Glasstil, die Vorlagen gemahnen deutlich, so mannigfach sie sein mögen, immer noch an die Kugel, wie sie ursprünglich an der Pfeife entstanden ist. Wir sehen Dürer hier der großen Renaissancebewegung folgend oder für Deutschland vorauseilend die Zeit bezeichnen, in der sich auch die Glaskunst den Formen und Zierweisen des Altertums zuwandte und wodurch die Kunst von Murano bereits am Ende des 15. Jahrhunderts zur höchsten Blüte gelangt war. Neben den Fortschritten der Technik ist es besonders das Ebenmaß und die Zierlichkeit der Formen, die uns die Erzeugnisse jener Zeit so hoch schätzen lassen. Daß Dürer zu diesen Entwürfen durch seinen Aufenthalt in Venedig und dem Bekanntwerden mit den Gebilden der Glasindustrie von Murano angeregt wurde, kann man als bestimmt annehmen. Denn wo anders sollte er aus ähnlichem künstlerischen Empfinden heraus ähnlich geformte Gefäße erschaut haben. Leistete auch die heimische Industrie in Trinkgefäßen recht gutes, so stand doch im Vergleich mit Murano unsere deutsche Glasindustrie zu Dürers Zeiten auf sehr niedrigem Niveau der Kunst und des Könnens. Sehr belehrend als Quelle ist darüber das zwölfte Buch von Georg Agricolas, Bürgermeisters von Chemnitz, «De re metallica» (Basel 1556), in dem über das Glasmachen gehandelt wird. Der Verfasser, der Italien bereist hat, spricht sich darüber klar und deutlich aus, daß zu seiner Zeit in Deutschland feine Ware, wie in Murano, nicht gemacht wurde. Die Abbildung im Buche zeigt, eine wie geringe Auswahl in den Formen waltete, unter denen die zylindrischen Gläser mit Buckeln oder Nuppen vorherrschten. Feine künstlerische Arbeiten lieferte nur Venedig, dessen Fabrikate ja auch von den deutschen Fürsten hochgeschätzt wurden und die, wie bekannt, danach trachteten, durch Italiener die bessere Fabrikation in ihren Ländern einzuführen. Bei den Flaschenentwürfen ist die Gestalt vorzüglich aus dem Zwecke des Gegenstandes heraus konstruiert. Für die Rundungen am Bauch oder am längeren Halse sind Zirkelschläge verwendet, während andere Teile durch freihändig gezogene Linien gebildet sind. Bei allen ist aber auf eine gute Proportionalität der einzelnen Teile vor allem Rücksicht genommen, der Fuß, breit und standhaft, bietet die Gewähr für den sicheren Stand, breit und schön geschwungen wölben sich die Gefäße in ihrem Mittelteil zur Aufnahme der Flüssigkeit und in fein geschwungenen Linien gehen sie oben in den schlanken Hals, der durch einen verzierten Stopfen verschlossen wird, aus. Die angeschmolzen gedachten Henkel sind in ihrer Grundform, eine runde Oese bildend, scheinbar zu klein im Verhältnis zur ganzen Flasche, sie sind bei diesen Entwürfen zum Zierat geworden und stammen von den runden Oesen ab, die bei den alten runden Gefäßen mit langem schlanken Halse ohne eigentlichen Fuß dazu dienten, daß man eine Schnur hindurchziehen und das Gefäß aufhängen konnte, ähnlich wie bei den Pilgerflaschen, Feldflaschen oder auch den kleineren Pulverhörnern, die ja vielfach in Gestalt von flachgebildeten Flaschen aus Holz, Metall oder anderen Stoffen hergestellt wurden. Vier von solchen feldflaschenartigen Gefäßen sind auf Tafel 155 gezeichnet und auch hier scheint das Suchen nach neuen schönen Formen das Bestimmende für den Künstler gewesen zu sein. Geradezu kostbar sind die Entwürfe für Pokale Tafel 156, 157 und 158, welche als direkte Vorlagen für Goldschmiede bezeichnet werden können, so deutlich und genau ist jedes Detail angegeben. Der Treibtechnik ist bei diesen, noch ganz aus der gotischen Kunst

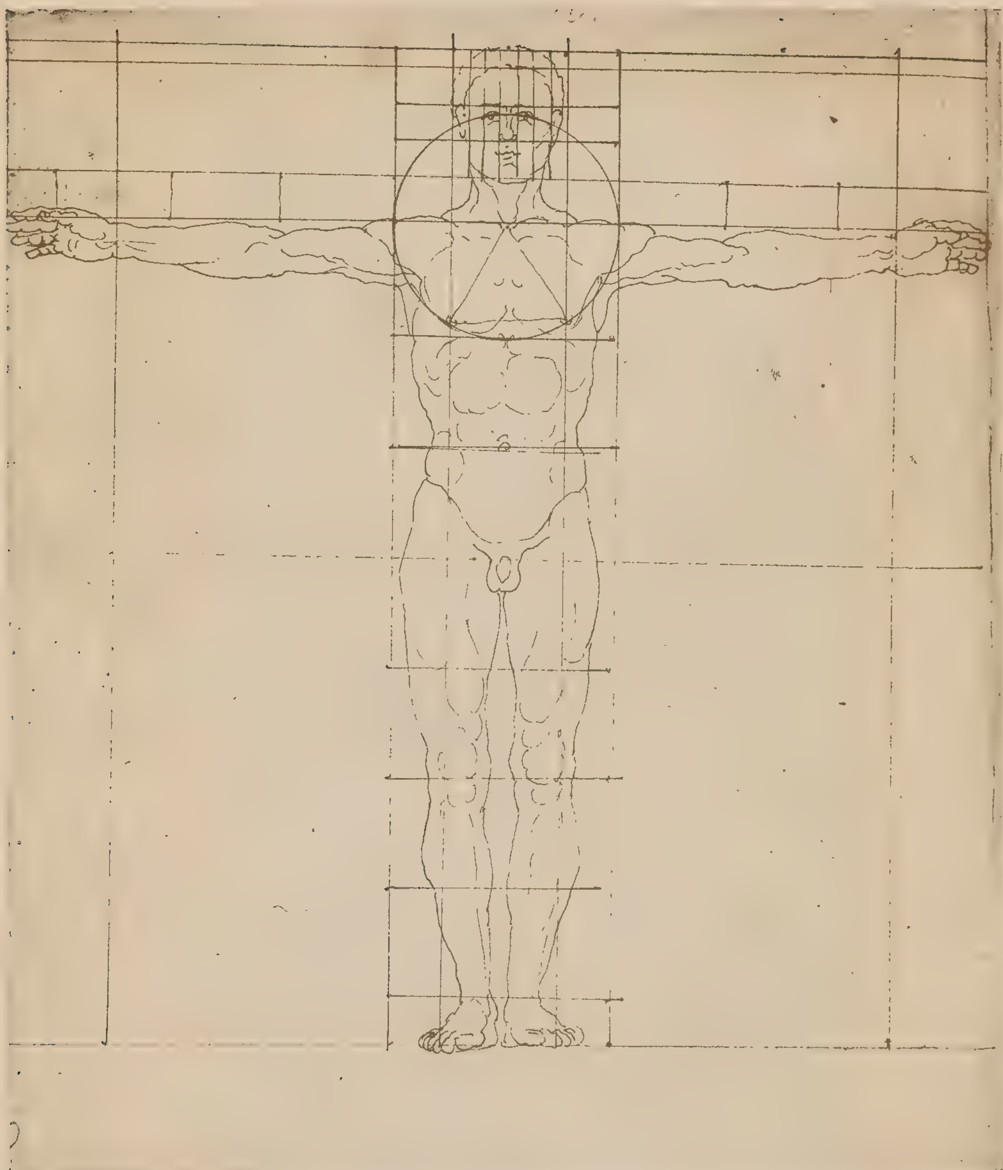
[1] Ein Verzeichnis dieser Zeichnungen geben Lange und Fuhse auf Seite 265 und flgde.

stammenden Buckelpokalen die Hauptarbeit übertragen, am Fuße und den bekrönenden Randverzierungen dagegen muß die Kunst des Ziselierens eingreifen. Bei dem Becher am weitesten rechts hat Dürer als Ornament ein breitlappiges Blatt verwendet, das am Rande gezahnt ist und dessen Spitze sich nach außen rollt. Dasselbe Blatt hat vielfach bei der «Ehrenpforte» und beim «Triumphzug» des Kaisers Maximilian Verwendung gefunden. Der Form, dem Dekor und dem Empfinden nach ganz dem Stile der Renaissance angehörig sind die beiden Prachtgefäße auf Tafel 157 und 158. Auf ersteres hat Dürer noch vier verschiedene Arten von Fußgestellen gezeichnet, bei denen ebenfalls umgebildetes und stilisiertes Blattwerk eine bedeutsame Rolle spielt. Sehr ruhig in den Formen und äußerst vornehm wirkt der flache Pokal auf Tafel 158.

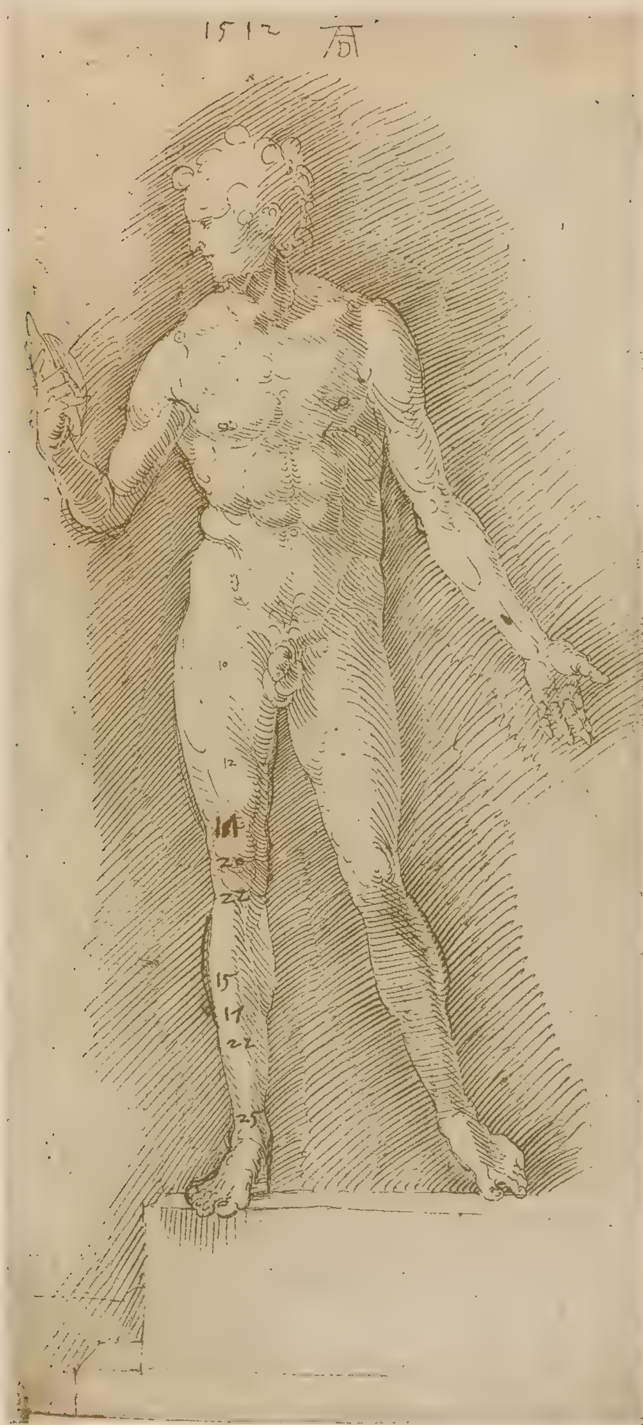
Dürers Handzeichnungen zu beurteilen bietet mannigfache Schwierigkeiten, besonders die Frage, in welche Zeit oder welches Jahr eine Zeichnung zu setzen ist. Wer sich eingehend mit dem Studium der Dürerschen Zeichnungen befaßt hat, dem wird es wohl nicht schwer sein, eine Arbeit Dürers aus einer großen Menge anderer Meister heraus zu erkennen, da Dürers Stil, wie der aller großen Meister, ein ganz bestimmter, ihm allein angehöriger ist. Aber die Datierungsfrage wird auch dem guten Kenner Dürerscher Werke schon deshalb Schwierigkeiten verursachen, weil Dürer schon in jungen Jahren seinen Stil besaß und weil er es immer verstanden hat, auch in voneinander abweichenden Techniken gleich vollendet sich auszusprechen. Vielmehr am Stoff, als an der Art der Zeichnung, erkennen wir bei Dürer die vielfältigen Beeinflussungen, die er in sich aufnahm. Die Unterschiede der verschiedenen Zeichenmanieren ergeben sich zunächst aus dem Zwecke, welchen Dürer mit seinen Zeichnungen verfolgte. Sehen wir die Blätter in unserem Skizzenbuche daraufhin an, so gewahren wir, daß bei seinen Proportionsstudien durchaus eine andere Art angewendet ist, wie z. B. bei der Drachenzeichnung, vielen Durchzeichnungen von männlichen und weiblichen Körpern auf der Rückseite der Proportionsentwürfe oder bei den Gewandstudien, den Madonnen und dergl. Bei den Proportionsstudien handelt es sich darum, durch die Zeichnung die Linien des nackten menschlichen Körpers in einer bestimmten Stellung desselben und bestimmten Maßen festzustellen. In dünnen leichten, oft wie suchend erscheinenden Umrissen ist die Gestalt gezeichnet, die Linien des Umrisses erfahren mannigfache Ueberarbeitungen, welche oft eine über die andere gesetzt ist. Ganz anders stellt sich uns der Strich bei der Durchzeichnung auf der Rückseite dar. Oft hat es den Anschein, als sei die ganze Gestalt aus einem einzigen Linienzuge geschaffen. Bei anderen Blättern bilden die Umrisse des Körpers keine feste Silhouette, sondern einzelne kleine Federzüge grenzen die einzelnen Muskelgruppen, an den Beinen, am Arm oder dem Rumpfe ab. Die Linien erhalten so kleine Unterbrechungen, sowohl im Umriß, als in der Innenzeichnung und doch bleibt immer in durchaus überzeugender Weise der Eindruck höchsten Verständnisses für die organische Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile und Muskeln gewahrt. Für diese Technik besonders charakteristisch sind die Tafeln 1, 19, 39, 54, 67, 107 und 109. Bei den beiden letzten ist auch am besten die eigenartige Bildung des Knies zu beobachten, wie sie fast immer bei Dürers Werken vorkommt. Er zeichnet das nackte Knie meistens so, daß das obere Ende der Tibia sehr kräftig betont ist, und darüber sieht man dann die Kniescheibe stark hervortreten, was uns oft als übertrieben kräftig und muskulös erscheinen mag. Eine andere Art der Zeichnung ist die, wobei die einzelnen Striche rasch, wie in flüchtiger Eile hingesetzt sind, eine scheinbar so sorglose Art, die aber höchste Sicherheit der Hand und vollstes Erkennen der zukünftigen Wirkung der Zeichnung vorausbedingt, wie wir solche Zeichnungen u. a. auf den Tafeln 80, 81 und 129 oben erblicken und diese Technik fast bei allen Gewandstudien antreffen. Auch die Schattierung ist bei Dürer, wie sich das eigentlich bei einem so bedeutsamen Künstler von selbst versteht, keine schematische, sondern stets dem jeweiligen Zwecke der Zeichnung angepaßt. Hier sind es dicke kräftige Parallel-, hier dünne Kreuzschraffierungen, wieder bei anderen Zeichnungen z. B. den Gewandstudien, sehen wir mit kleinen Häkchen und Strichlagen außerordentlich feine Wirkungen erzielt. Jeder kleinste Strich ist durch seine ganz bestimmte Richtung der ihm zukommenden Rolle gemäß gebildet, die größte Sachkenntnis sieht man beim geringsten Schattenstriche walten. Betrachtet man die Gegenstände der Zeichnungen, so sieht man, bei all ihrer großen Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit, welch gründliches fleißiges Studium Dürer angewandt haben mußte, um sich so über jedes einzelne Ding, oder seiner selbst kleinsten Teile, eine so eminent genaue Kenntnis zu verschaffen. Das gilt ebensowohl vom kleinen Ornament oder Blatte wie von dem organischen Zusammenhang der Glieder und Teile des menschlichen Körpers. Diese Kenntnis verbunden mit dem staunenswerten Können und der Sicherheit und Freiheit der Hand verleiht den Zeichnungen Albrecht Dürers ihren so hohen künstlerischen Wert und unsere Blätter des Dresdner Skizzenbuches können mit Recht beanspruchen, mitzuhelfen zum Erkennen von Dürers genialer Meisterschaft.

TAFELN

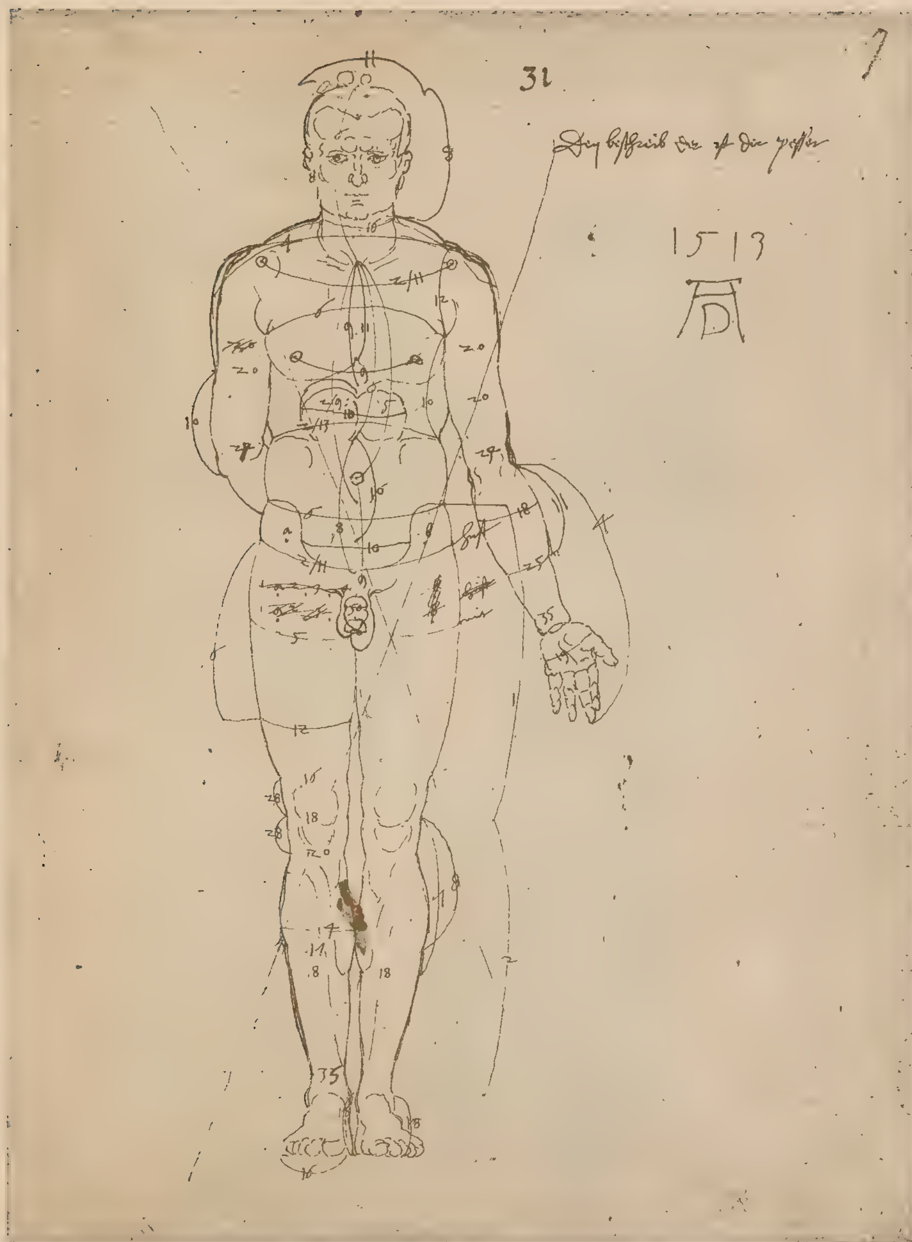
(1—160)



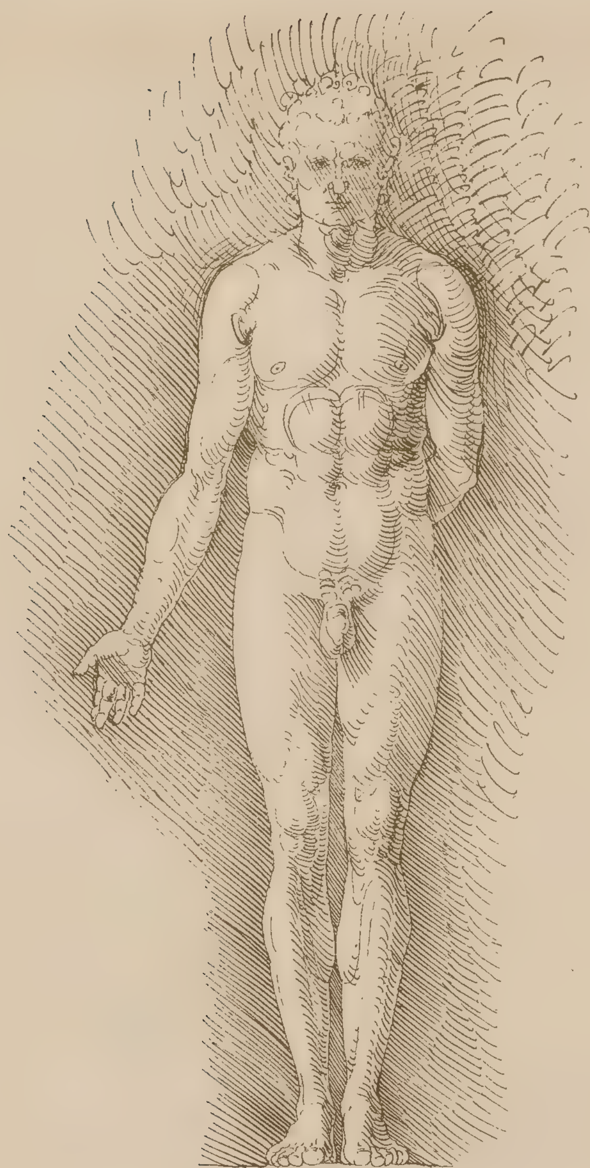
Taf. 1. (123 b.)



Taf. 2. (118.)



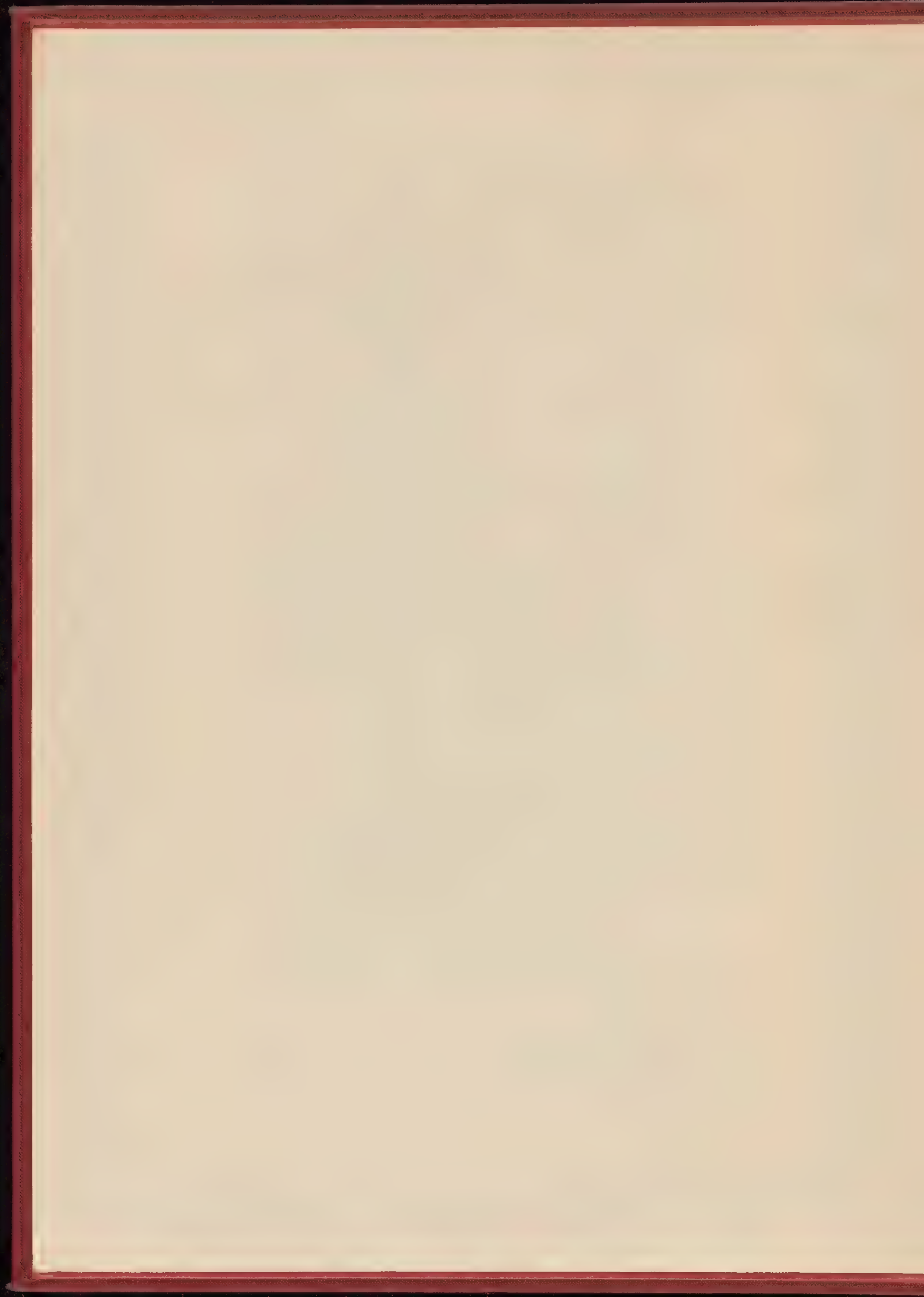
Taf. 3. (127.)

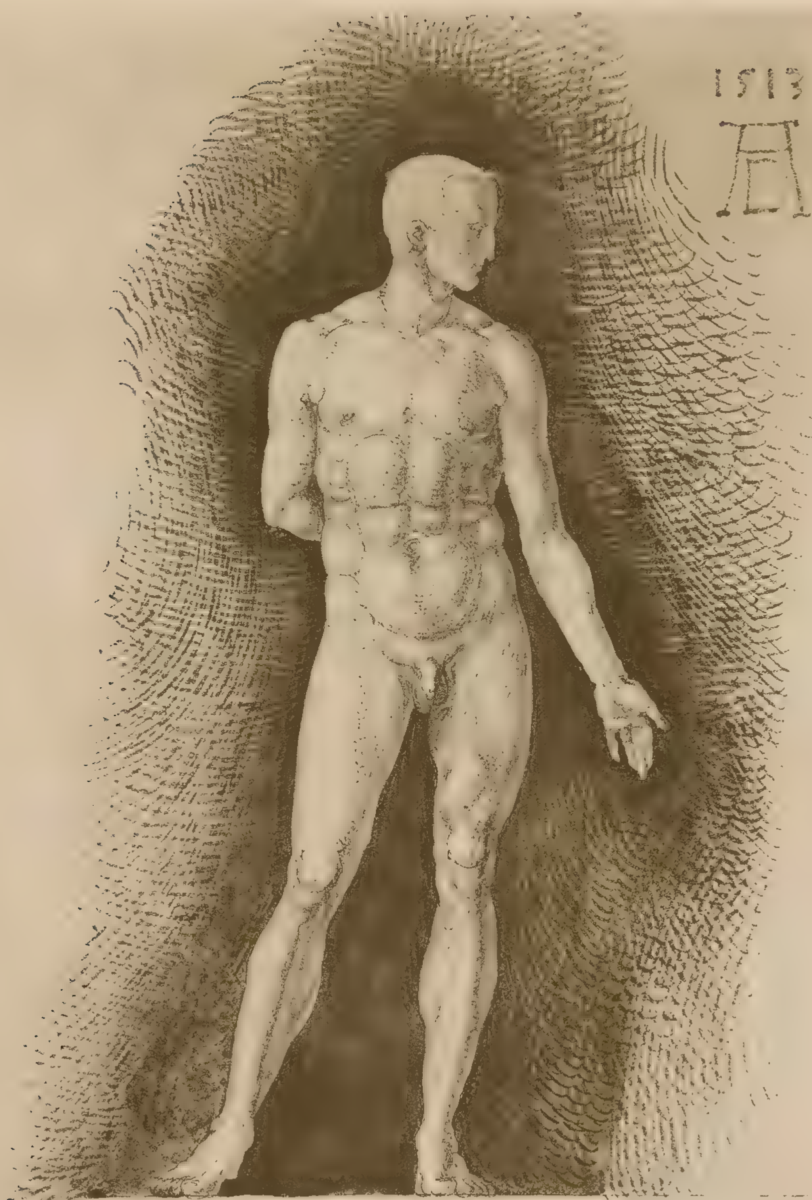


Taf. 4. (127 b.)



Taf. 5. (120.)

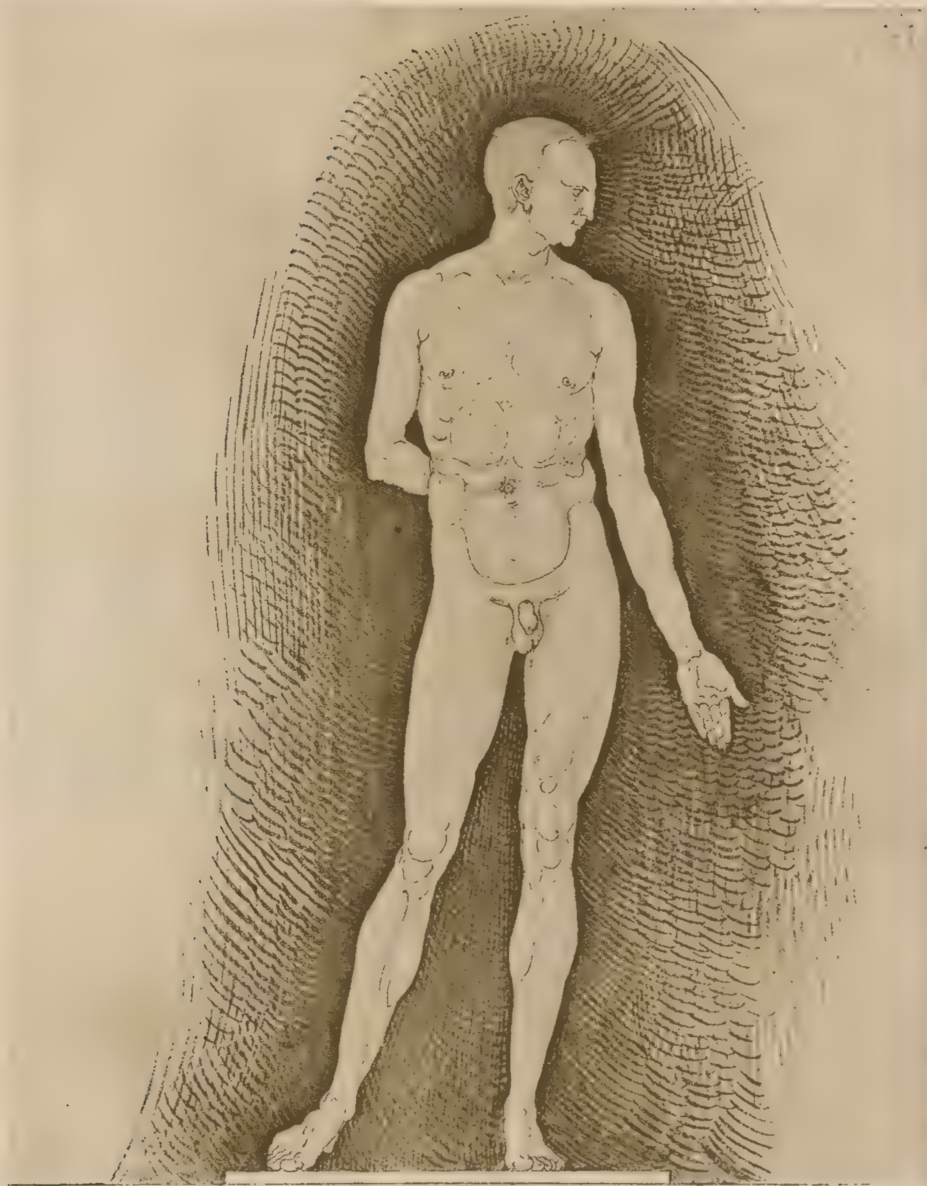




Taf. 6. (120 b.)



Taf. 7. (121 b.)



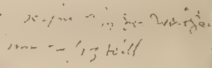
Taf. 8. (121.)



Taf. 9. (135.)



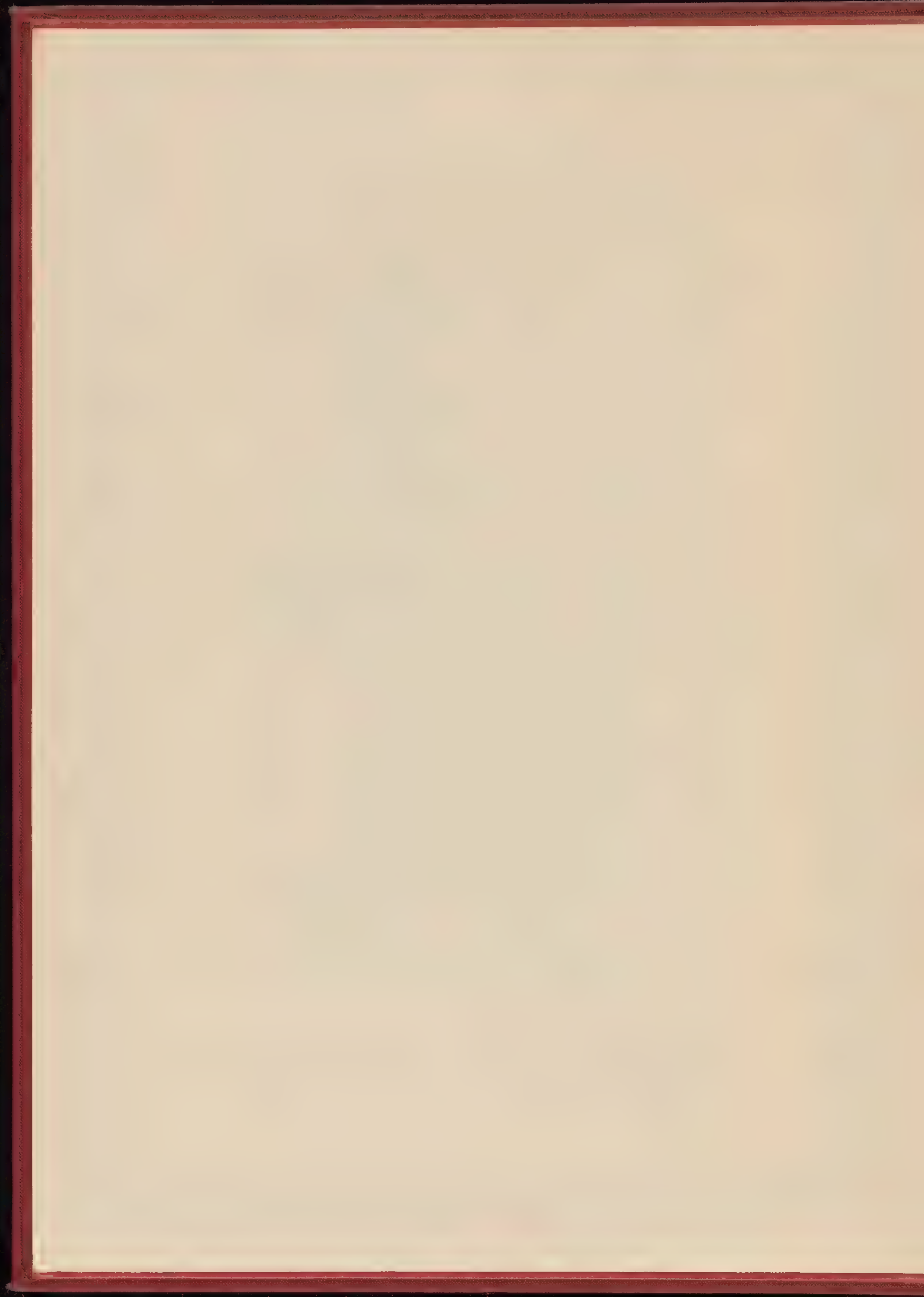
Taf. 10. (135b.)

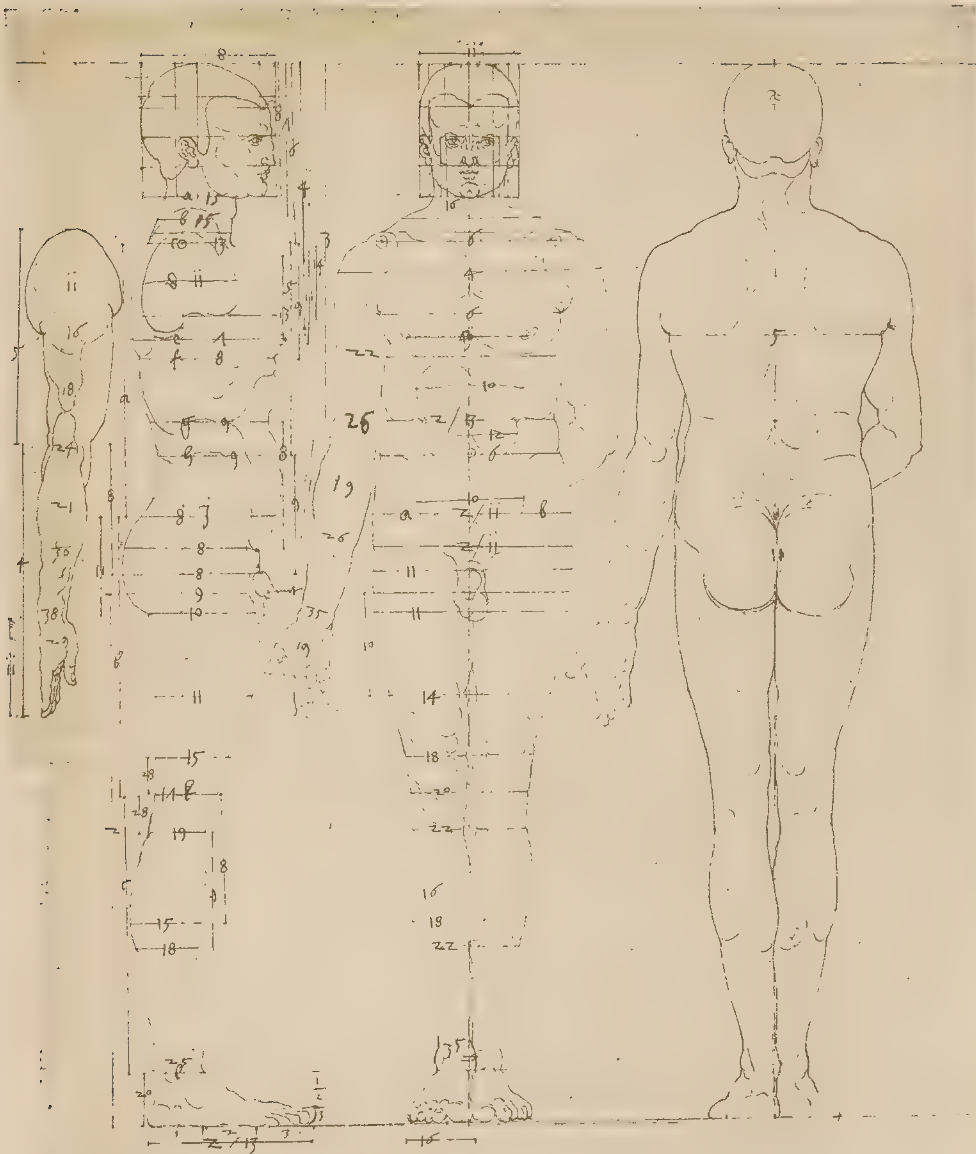


Taf. 11. (110.)



Taf. 12. (110 b.)

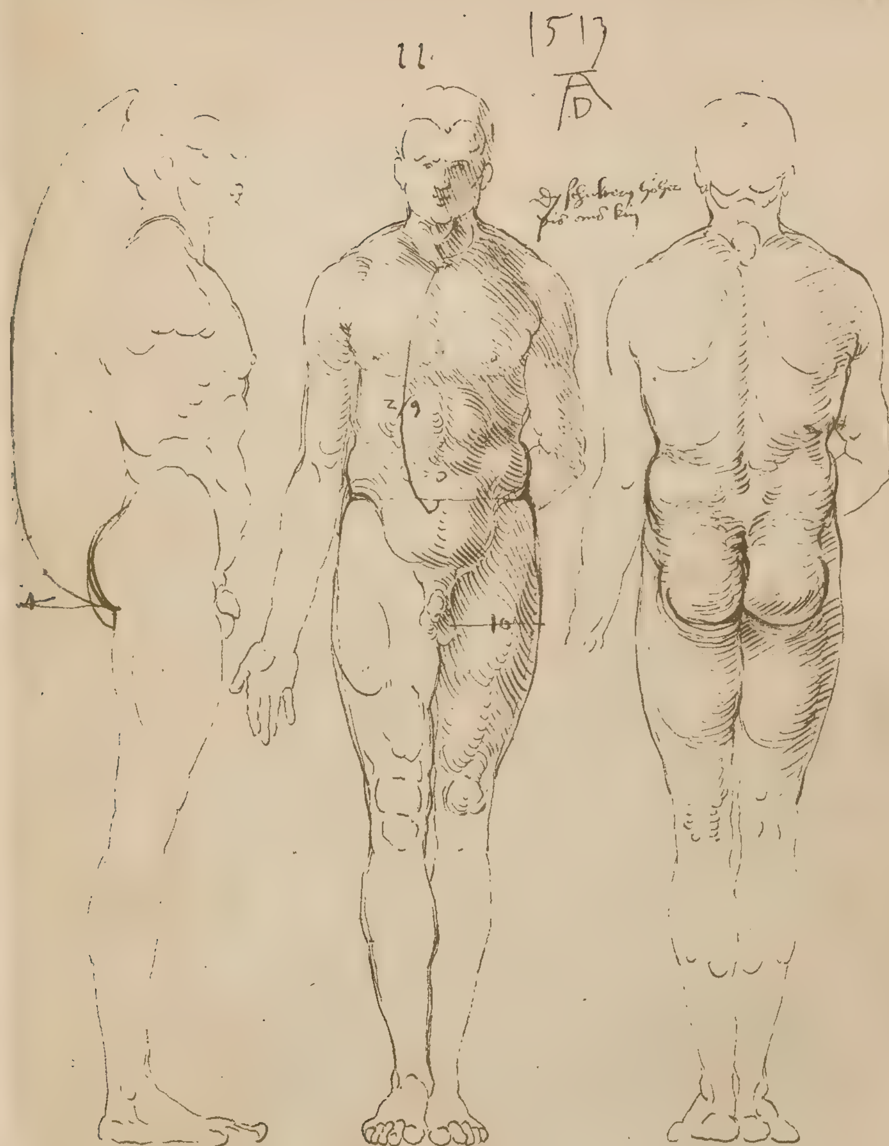




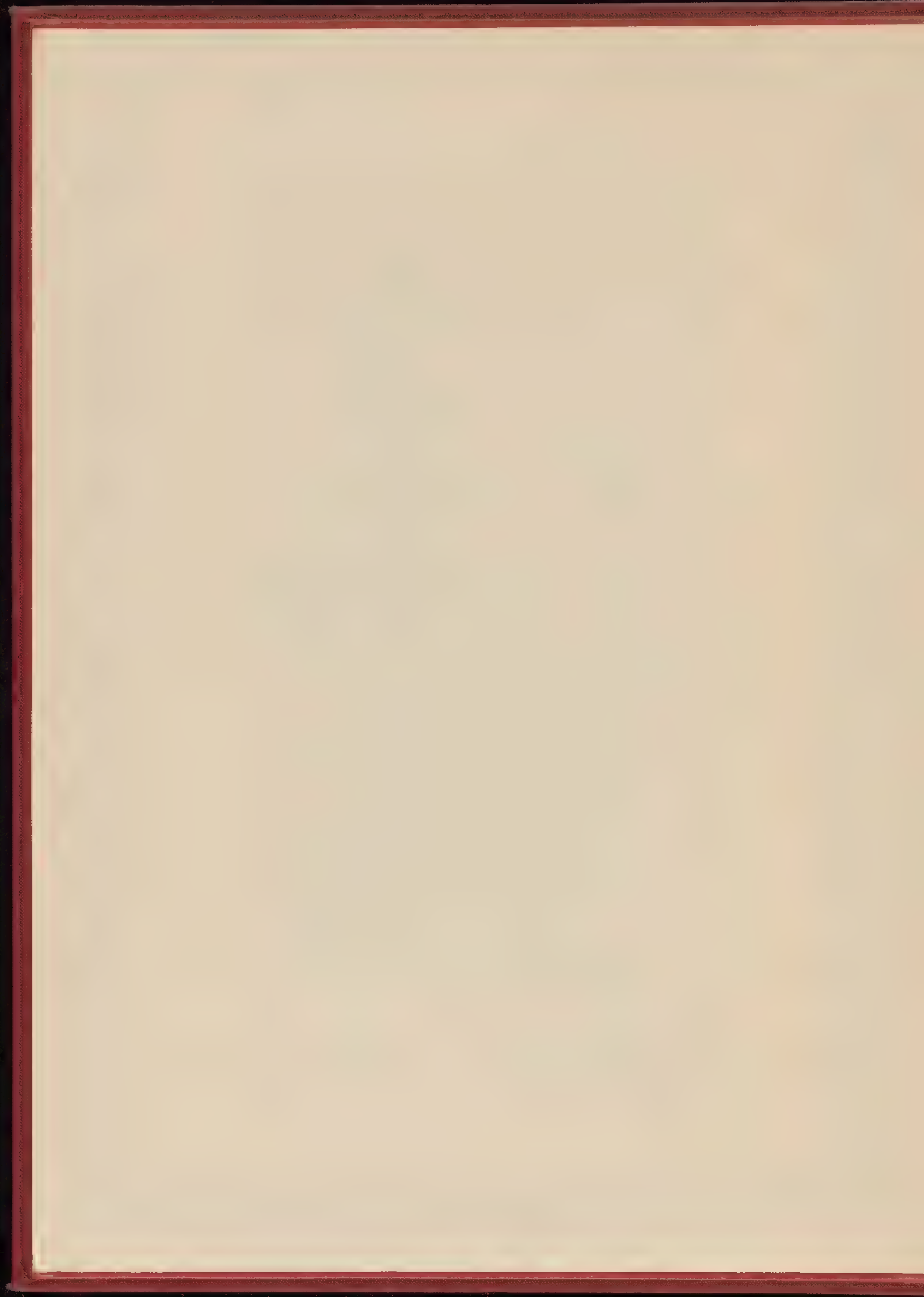
Taf. 13. (126 b.)

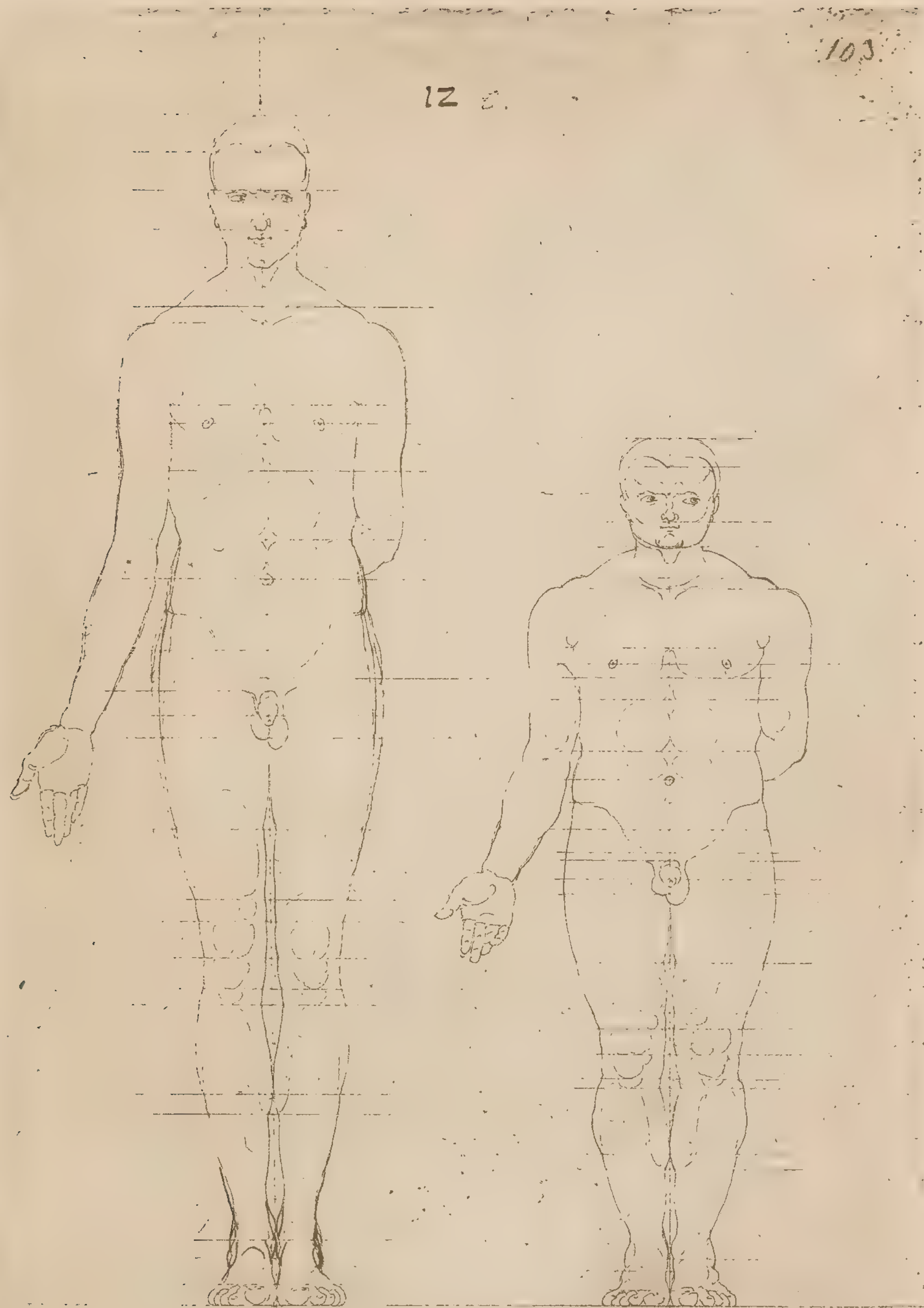
30

Taf. 14. (126.)



Taf. 15. (102.)

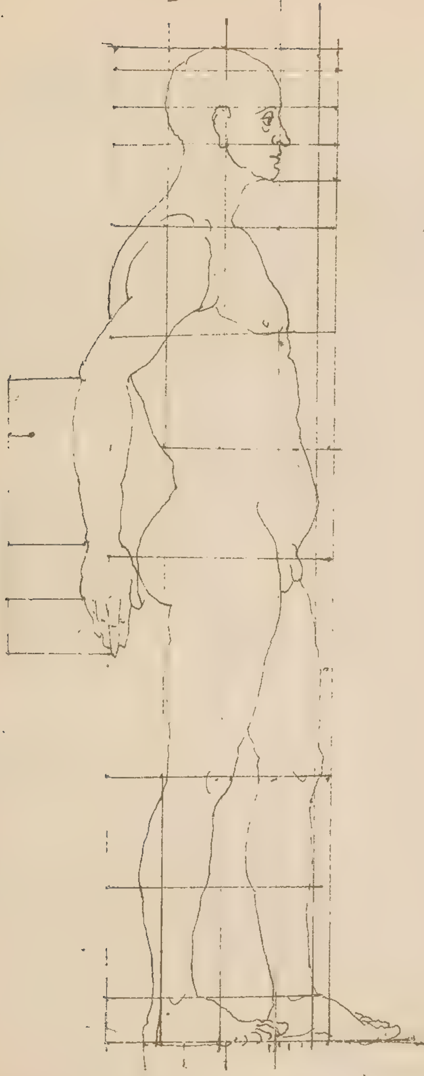




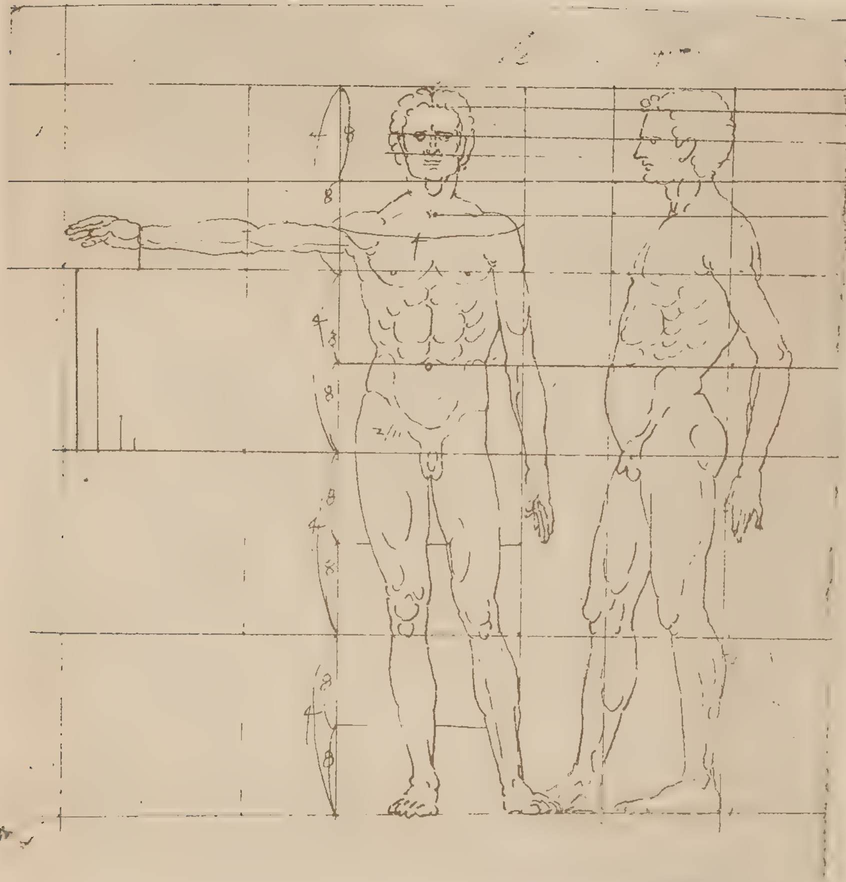
Taf. 16. (103.)



Taf. 17. (103 b.)



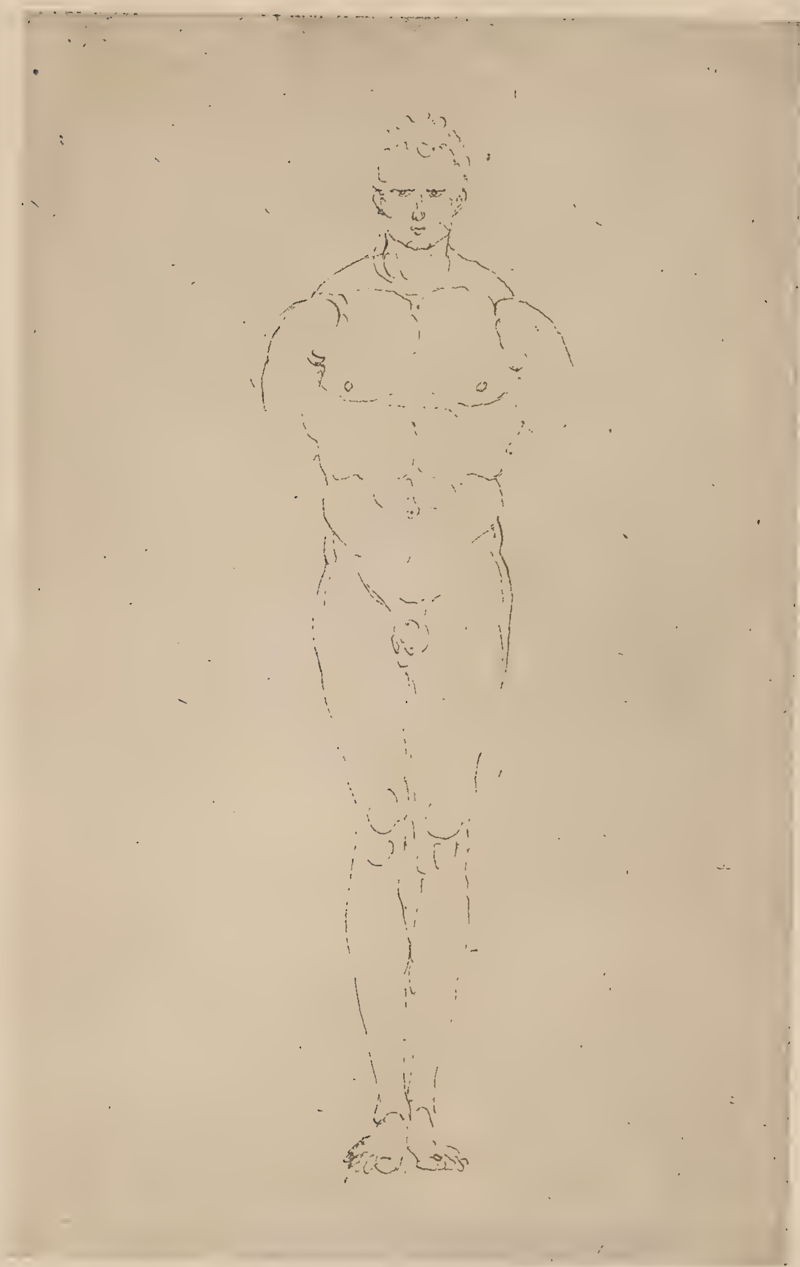
Taf. 18. (104.)



Taf. 19. (104 b.)

14

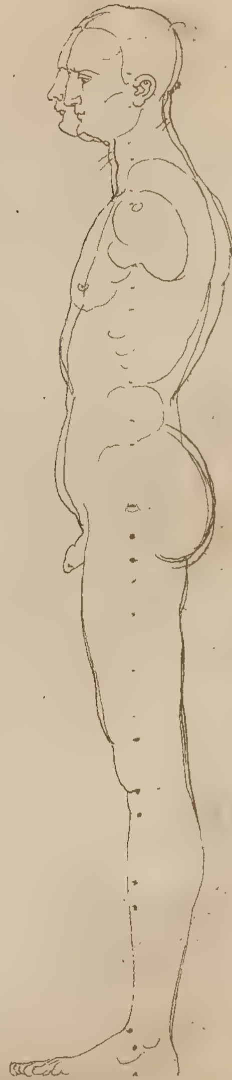
Taf. 20. (105.)



Taf. 21. (105 b.)

33

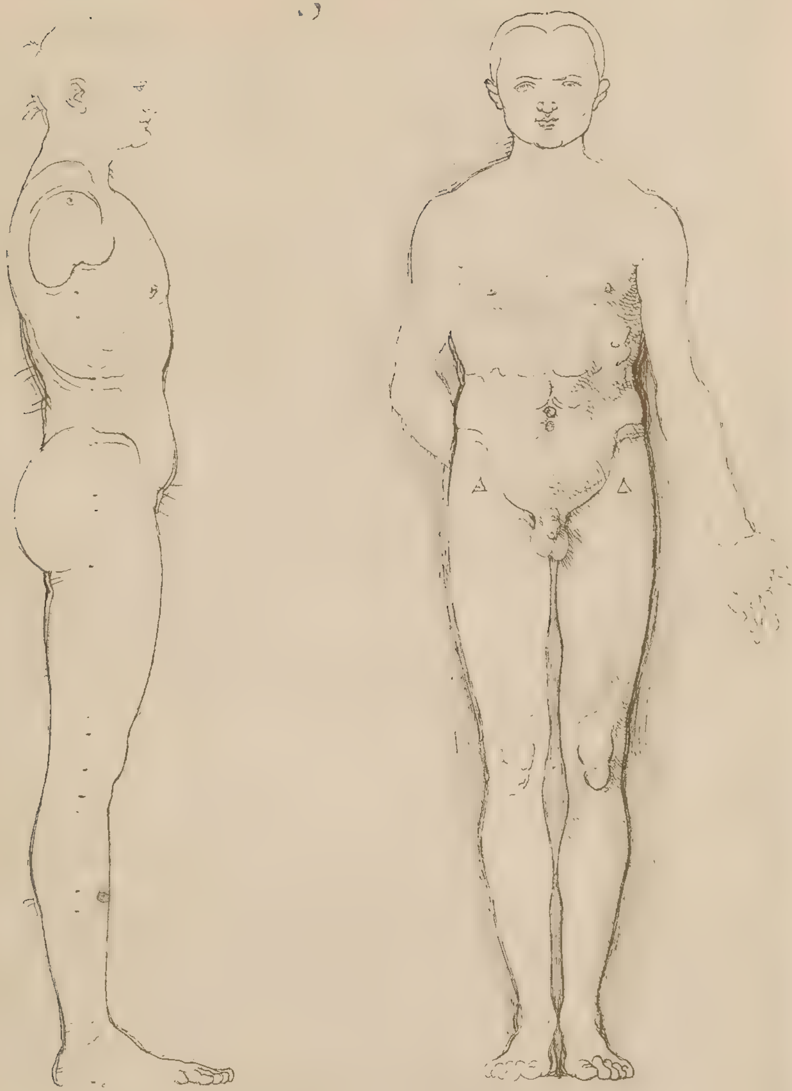




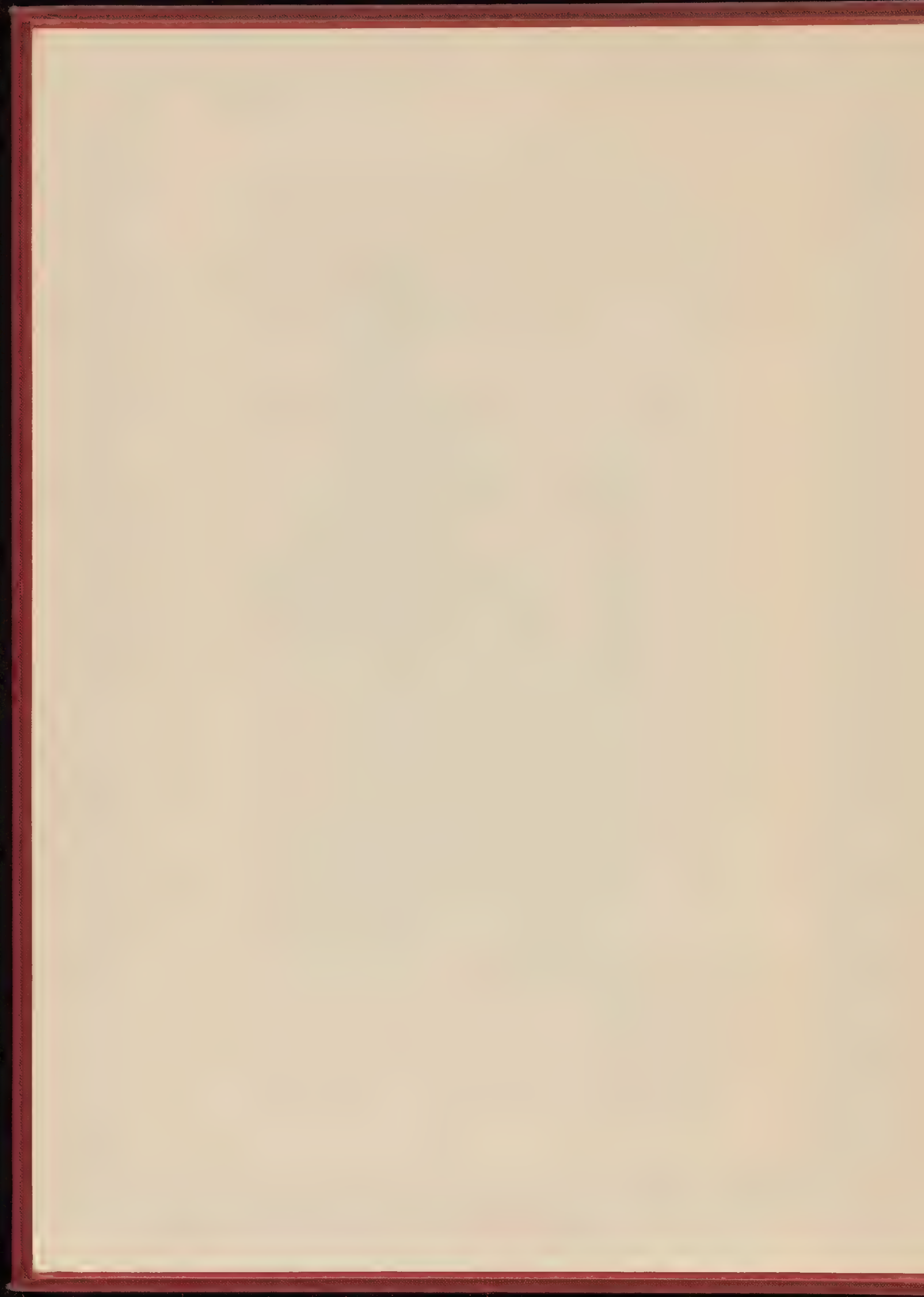
Taf. 22. (129.)



Taf. 23. (129 b.)

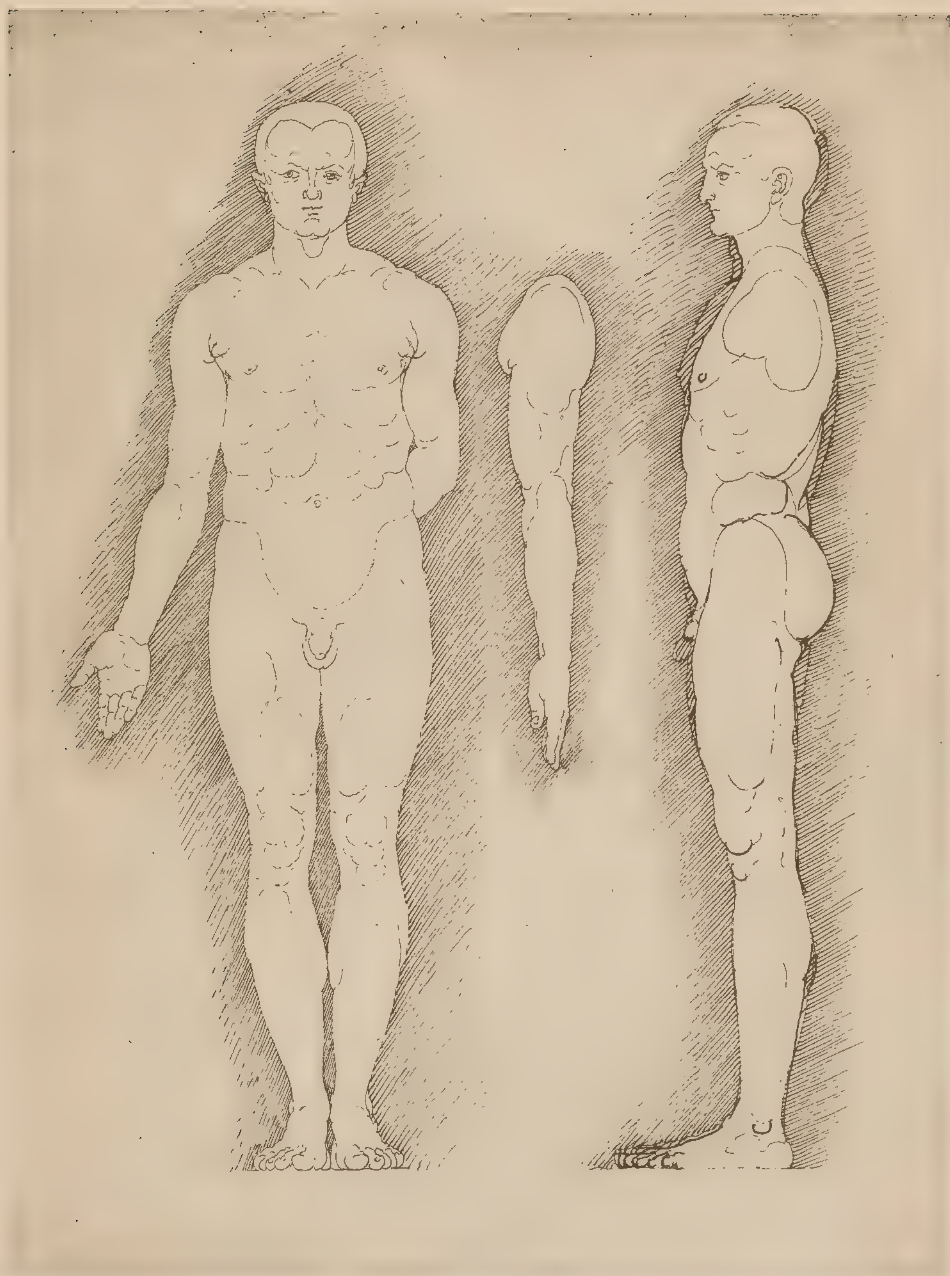


Taf. 24. (106.)

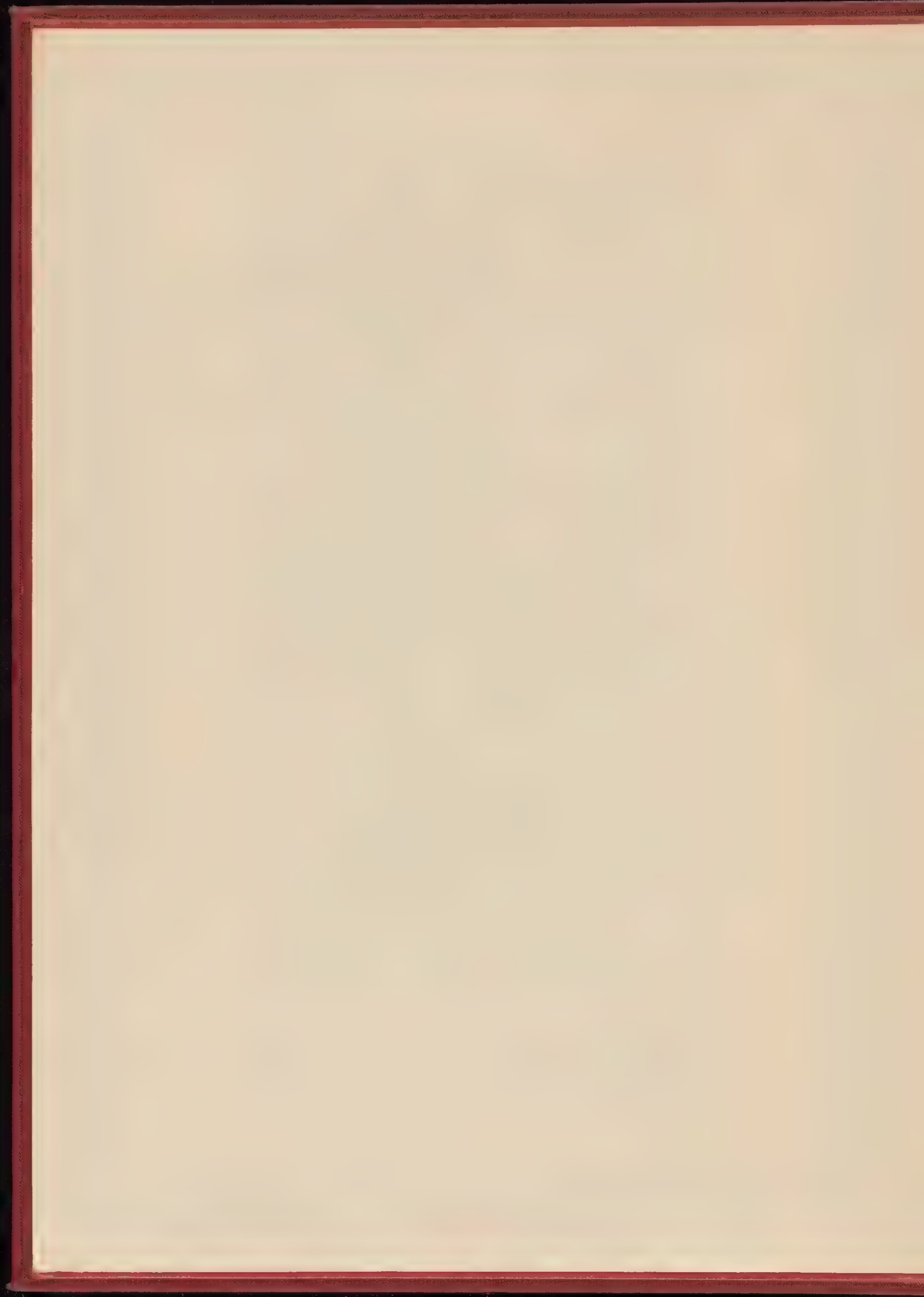


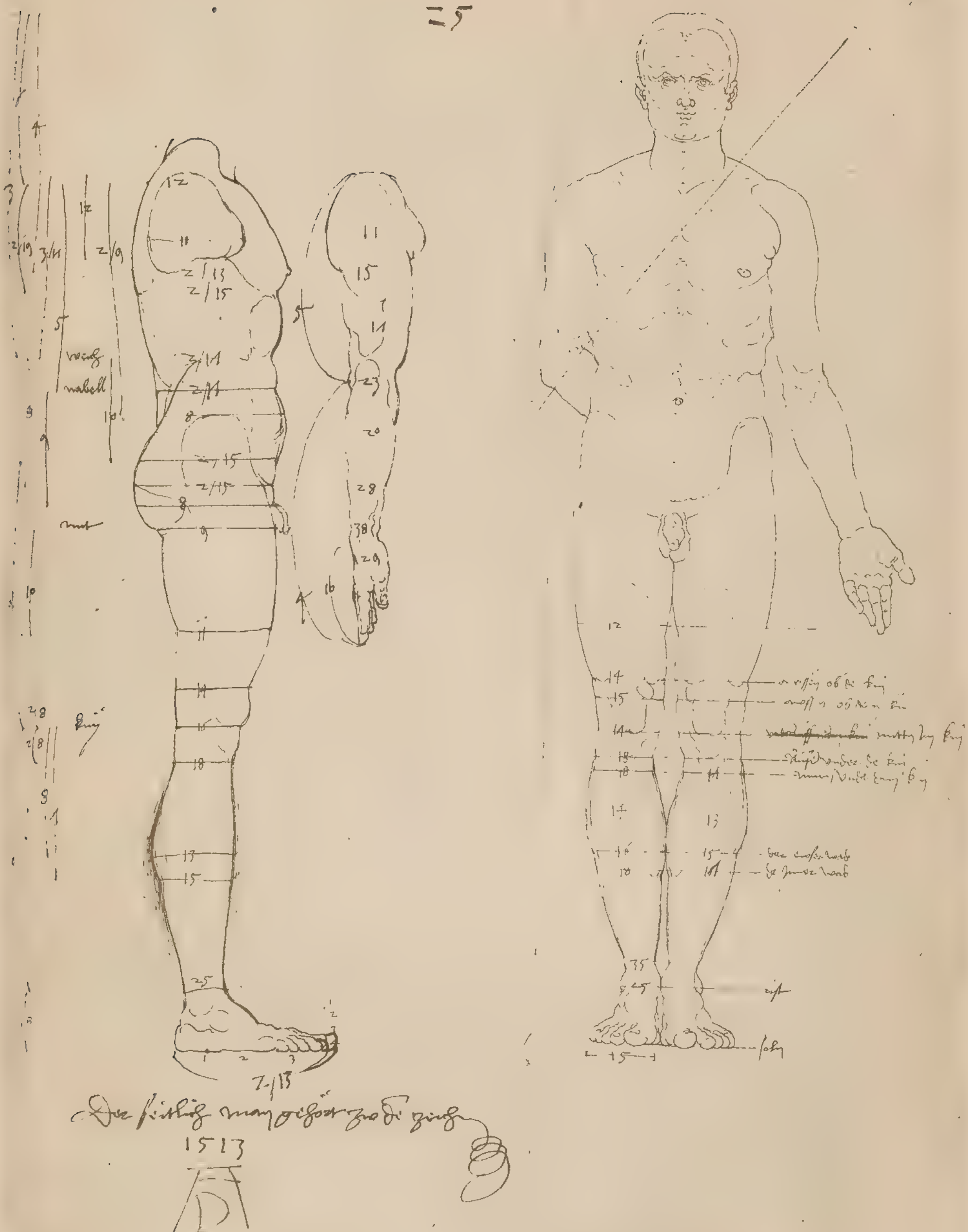


Taf. 25. (107.)

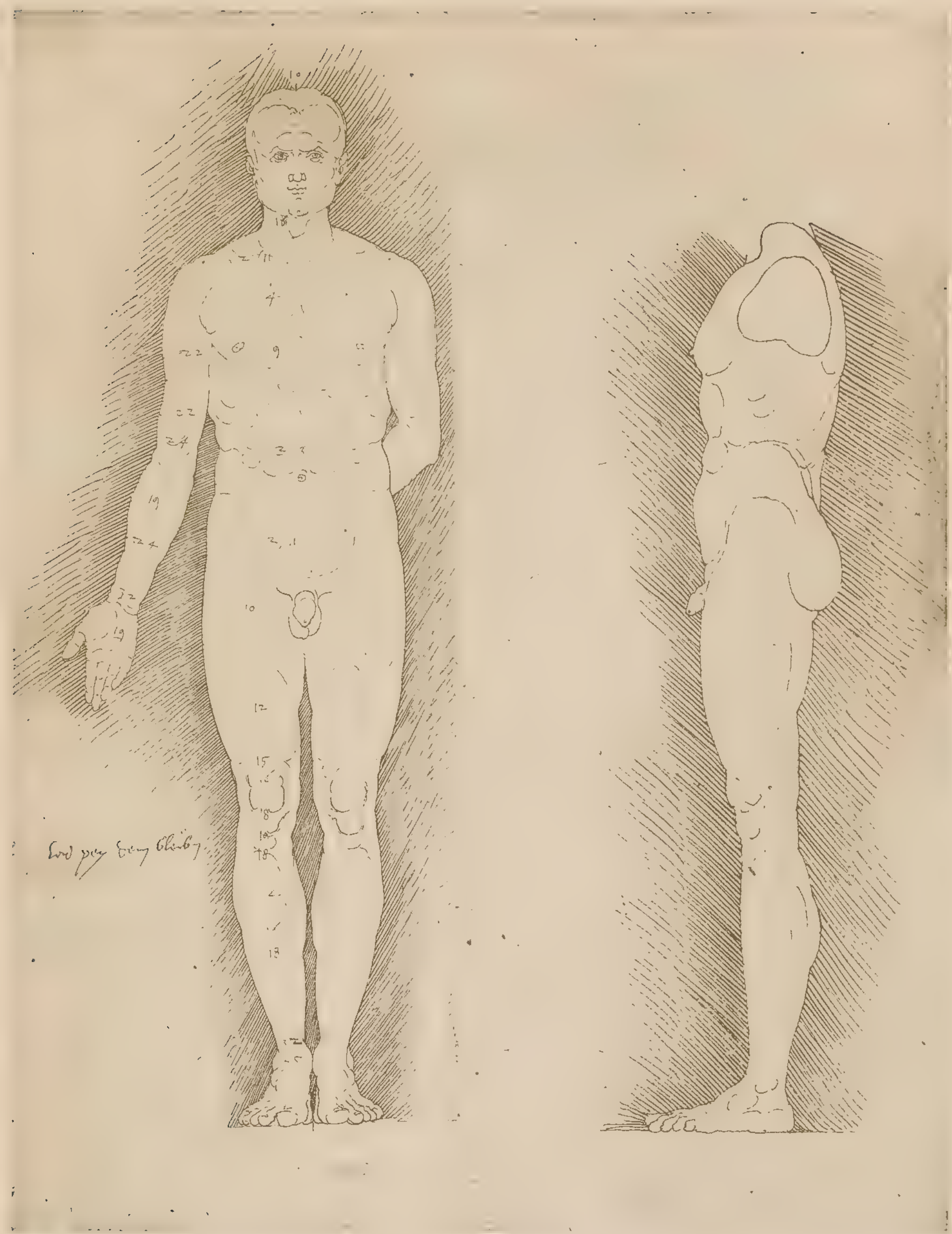


Taf. 26. (107 b.)





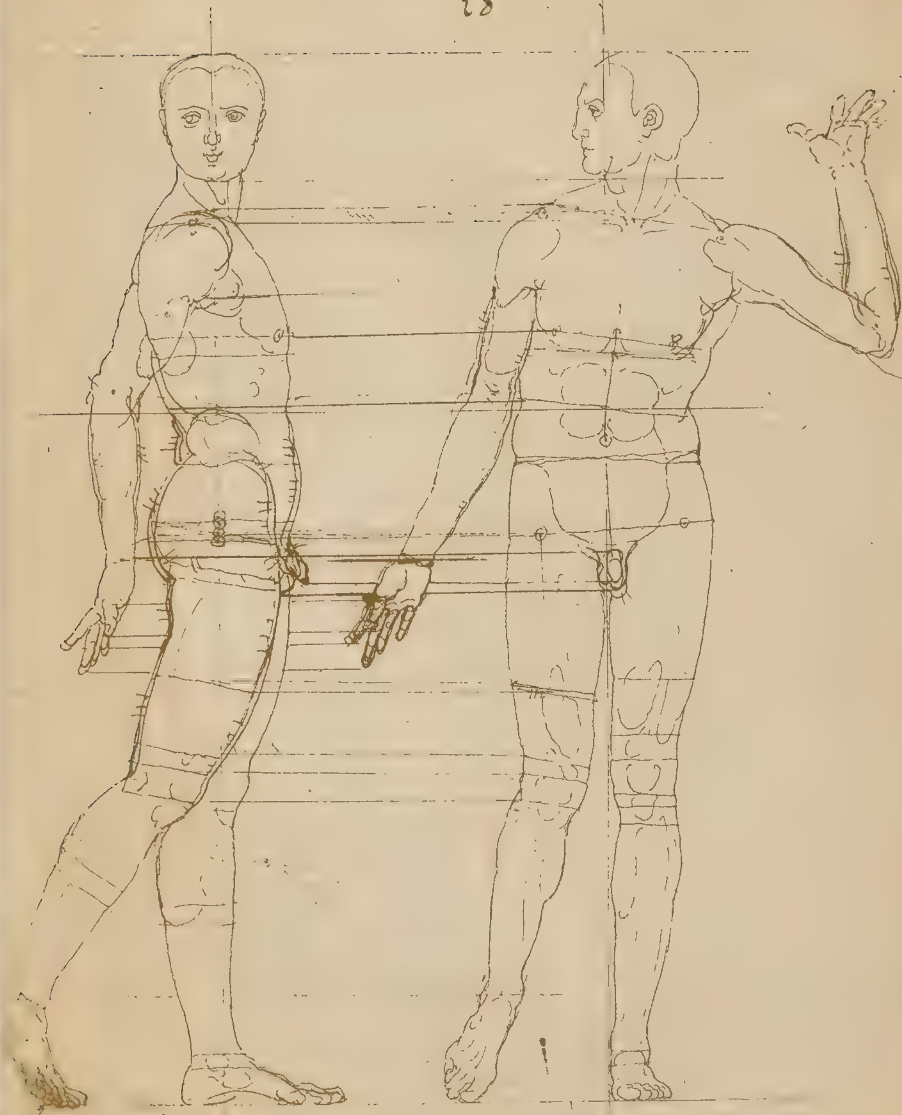
Taf. 27. (117.)



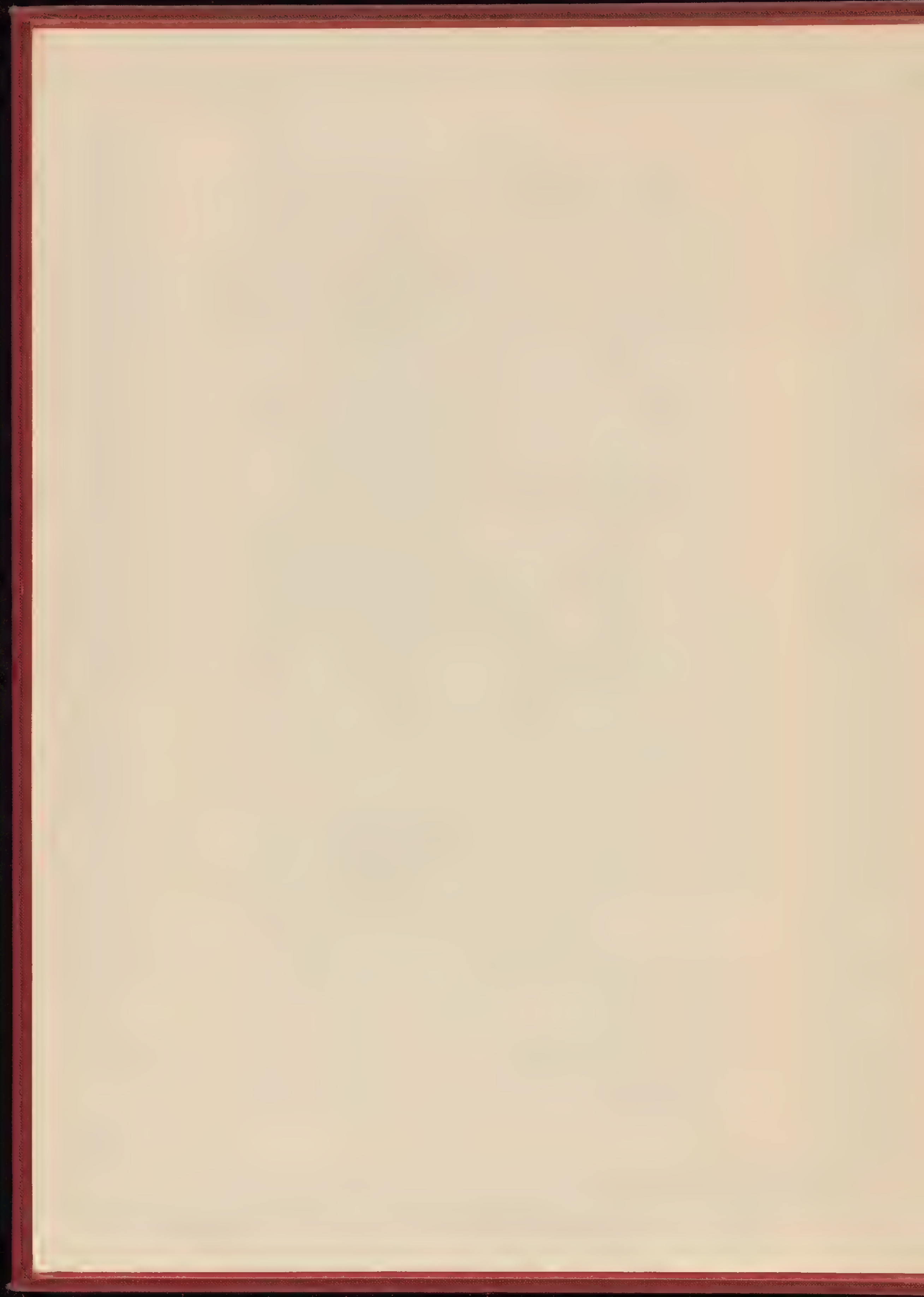
Taf. 28. (117 b.)

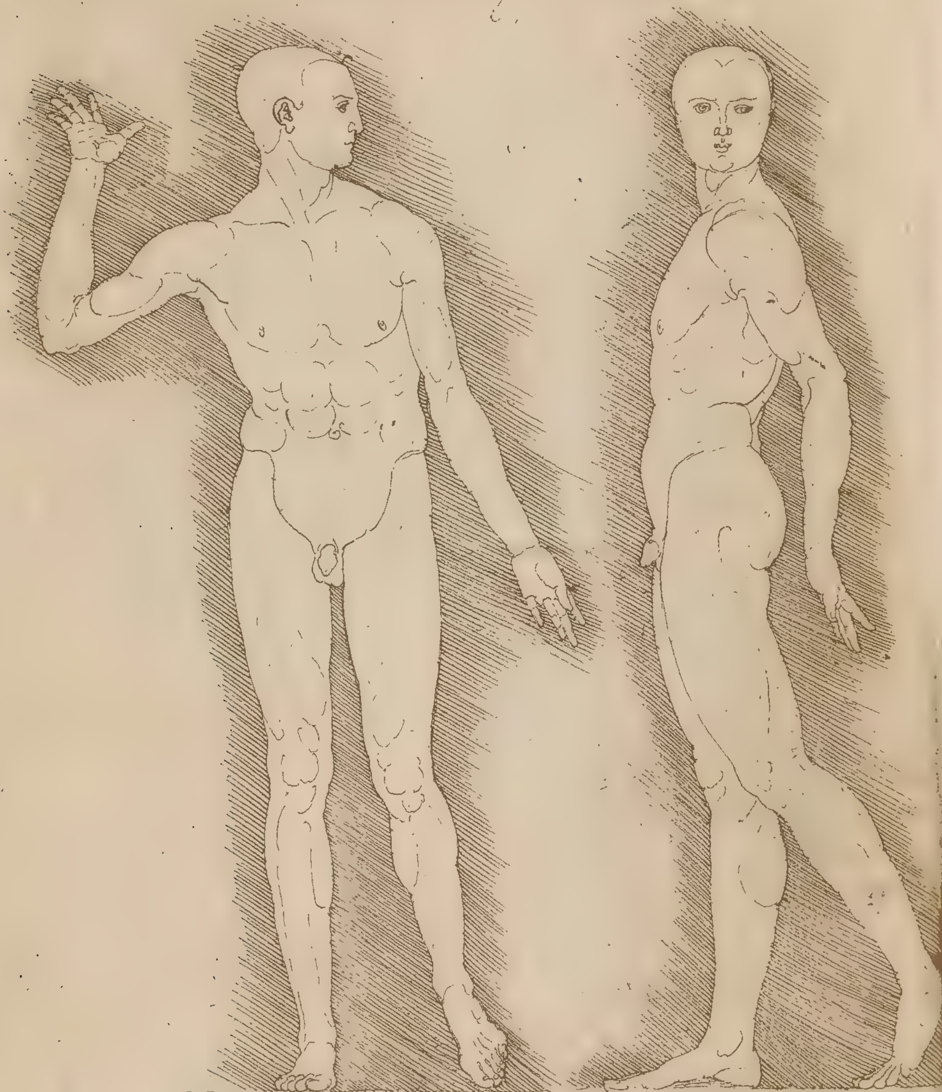


Taf. 29. (108 b.)

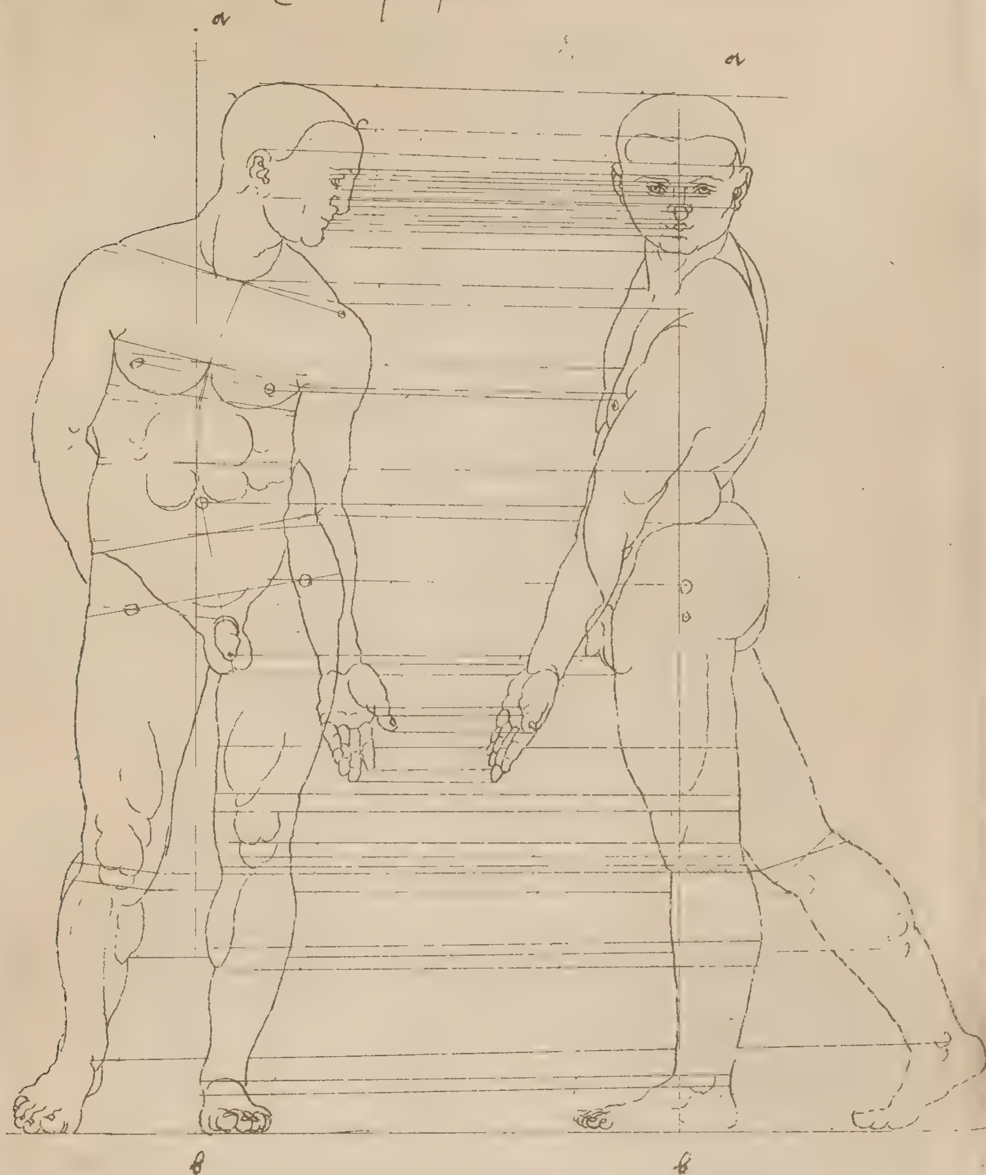


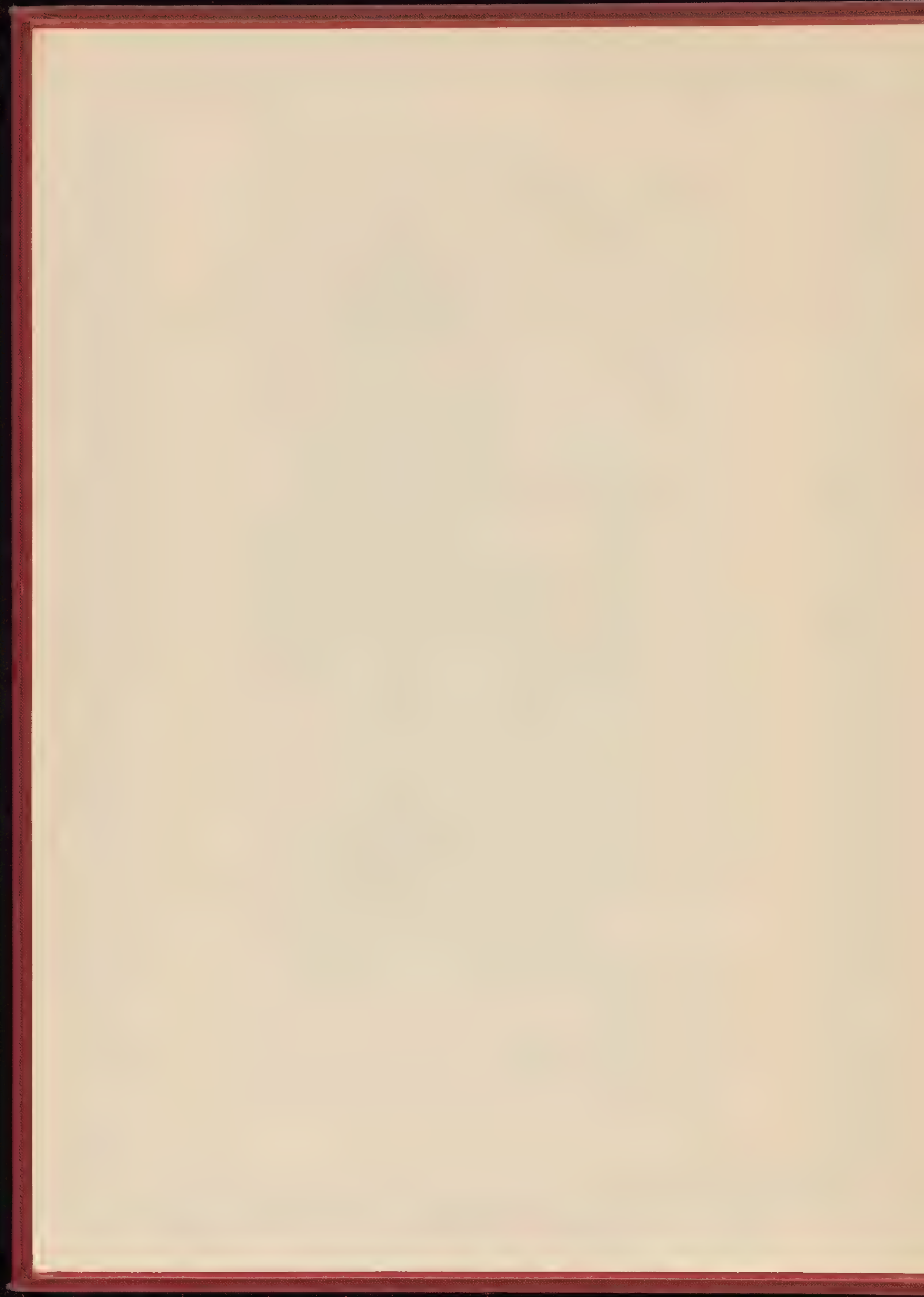
Taf. 30. (109.)





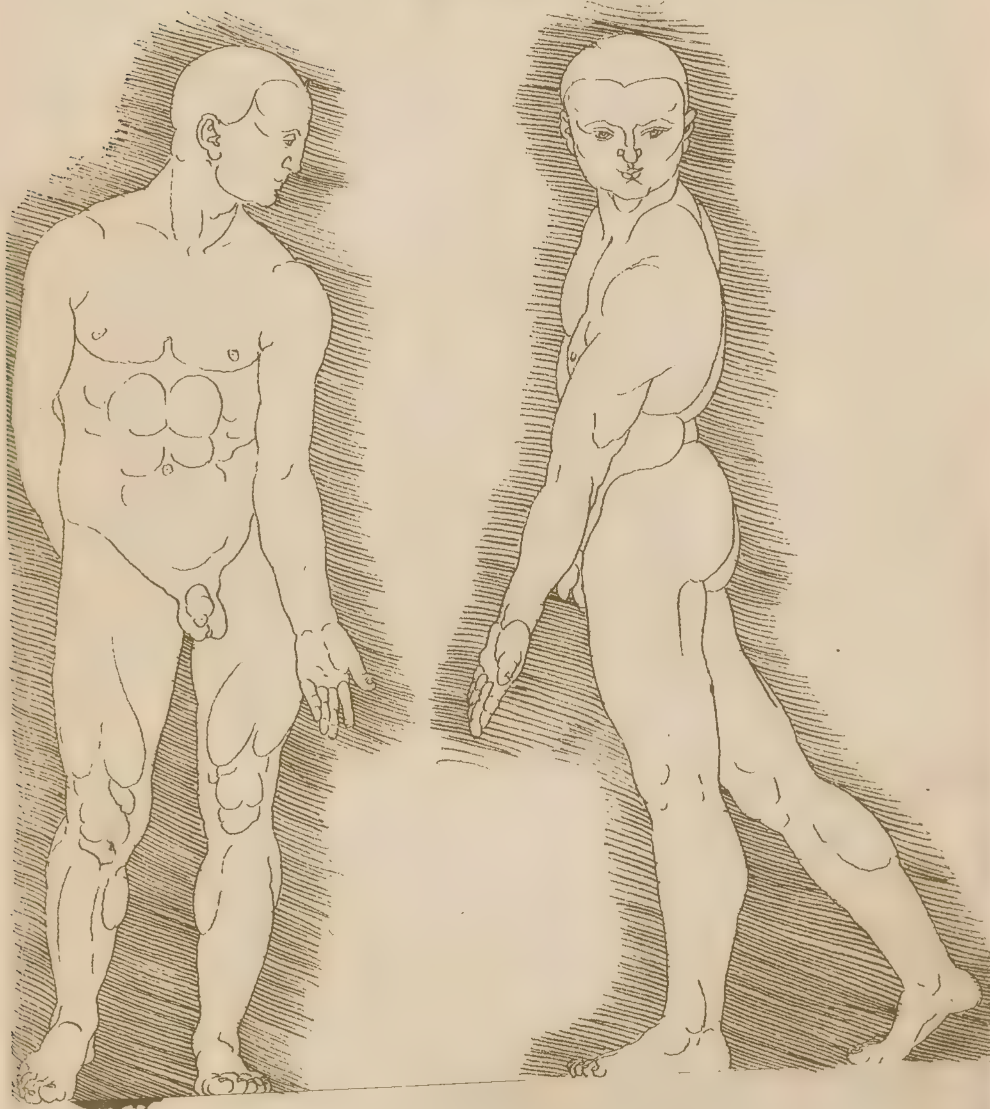
Taf. 31. (109b.)



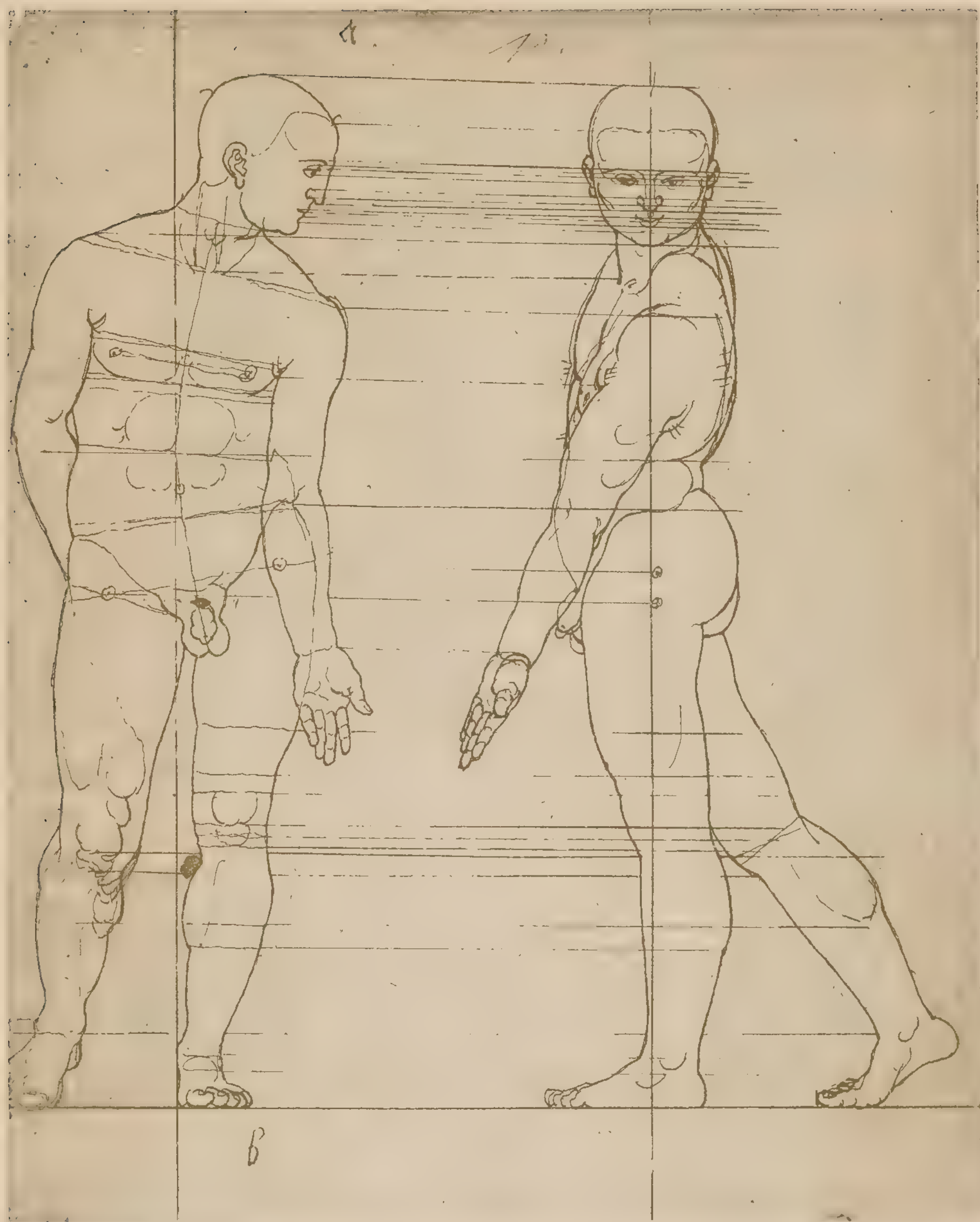


Hie sind die gestrackten linie aus gelassen 114

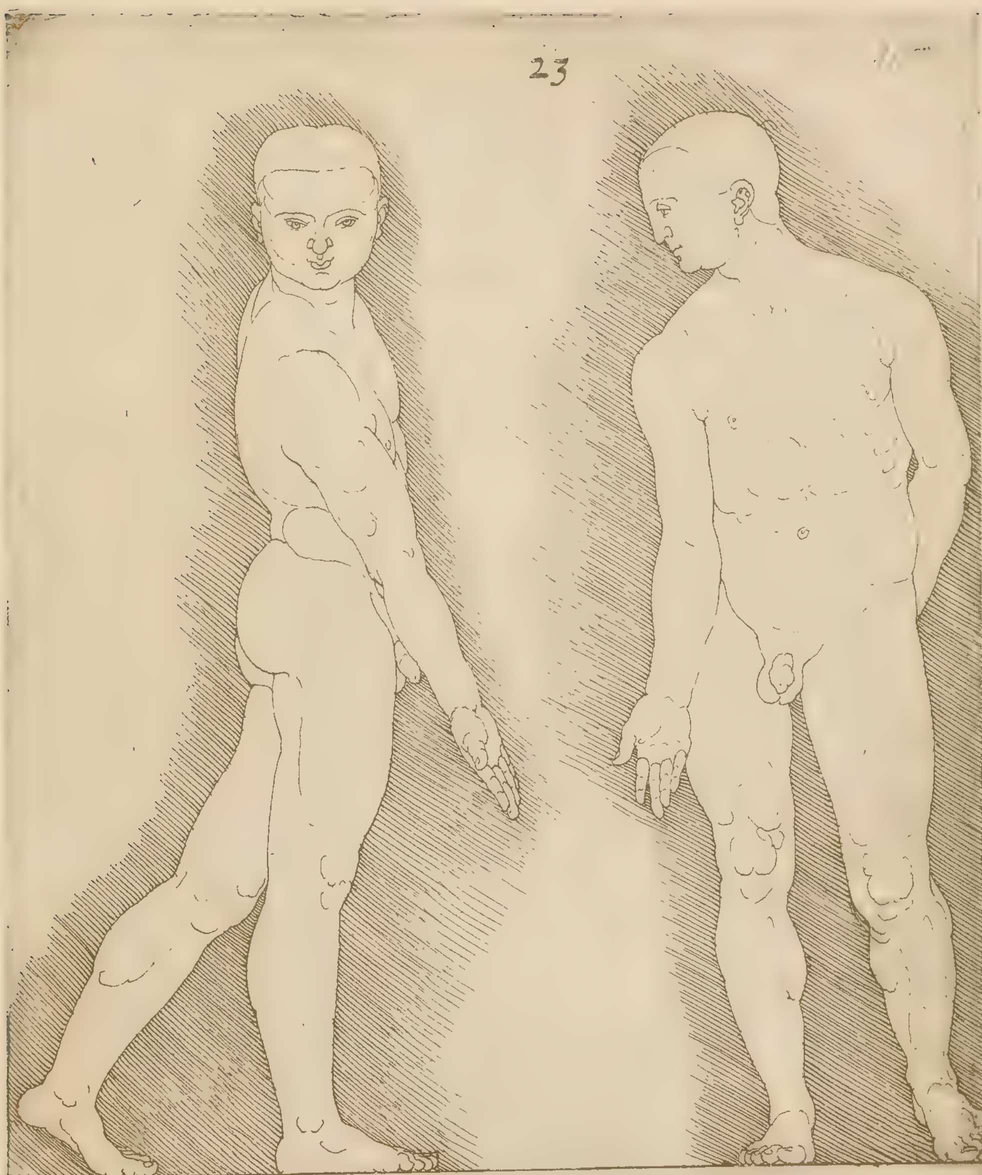
22



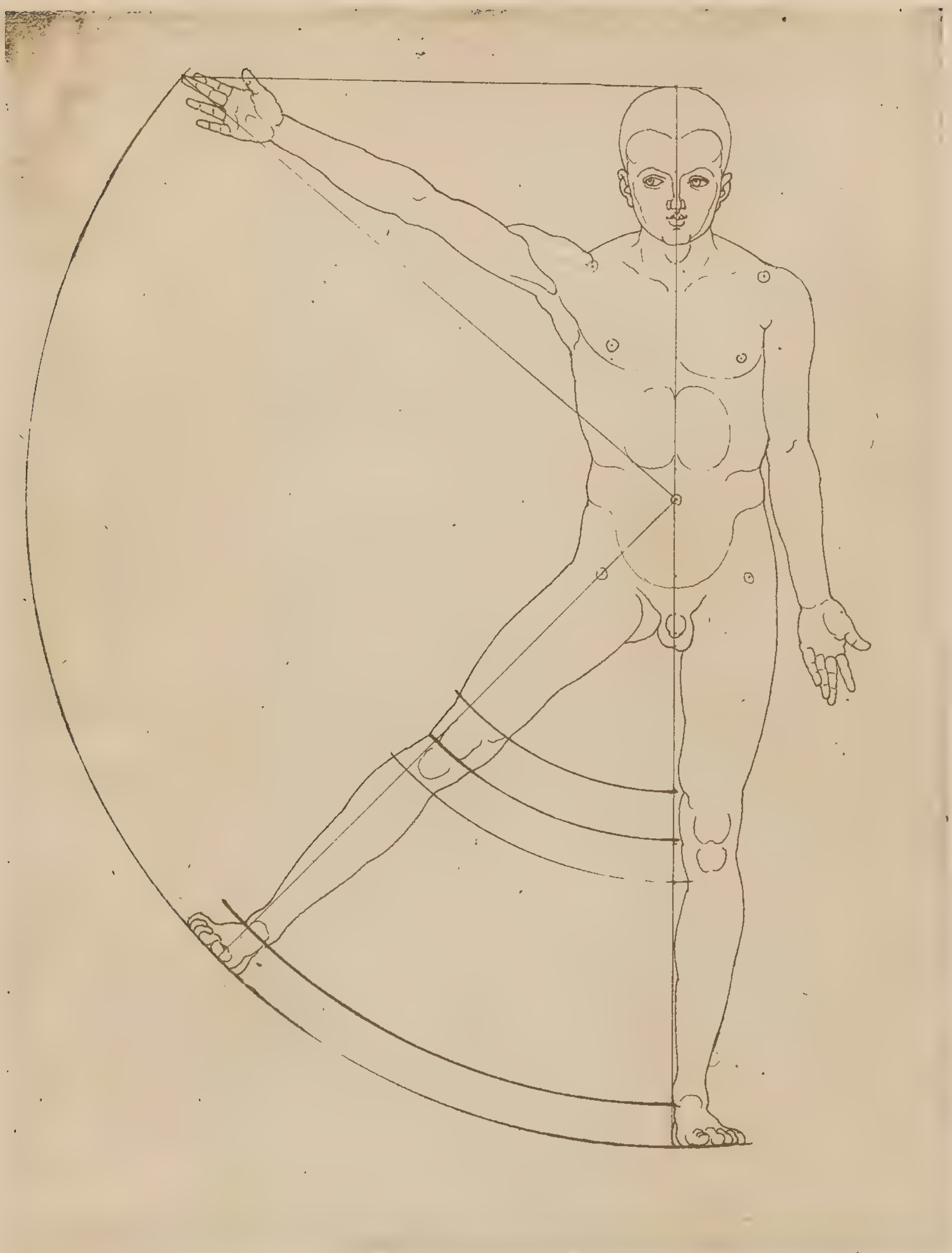
Taf. 33. (114.)



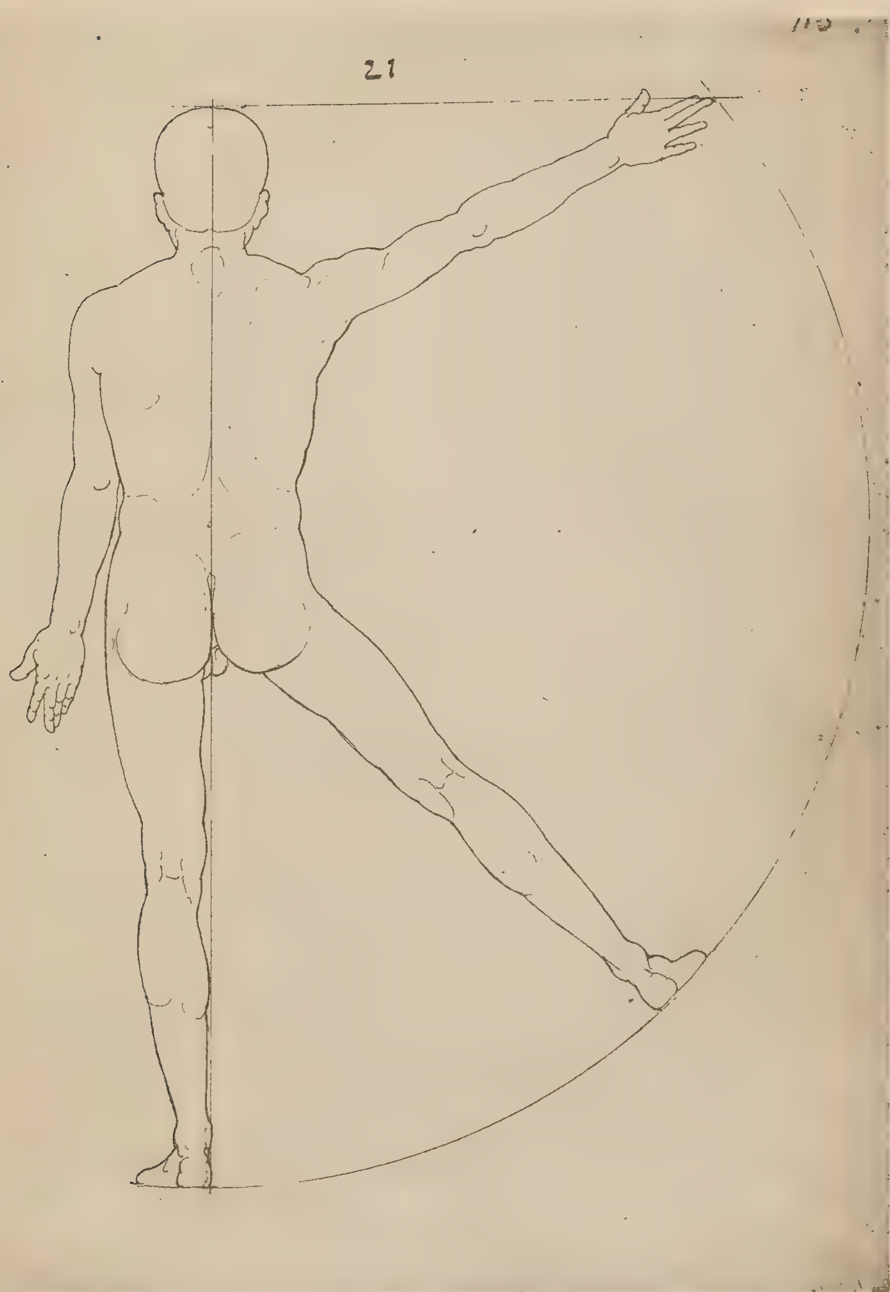
Taf. 34. (115b.)



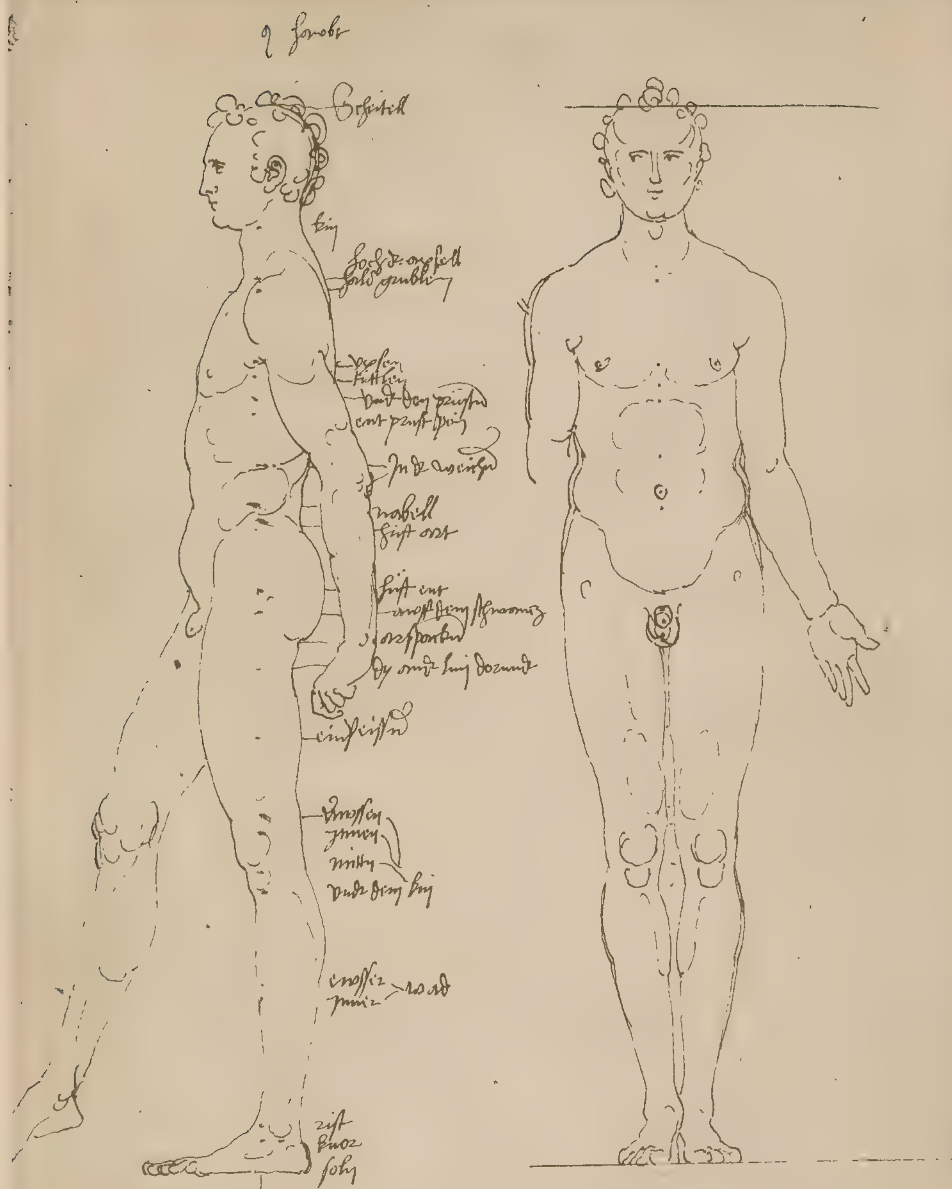
Taf. 35. (115.)



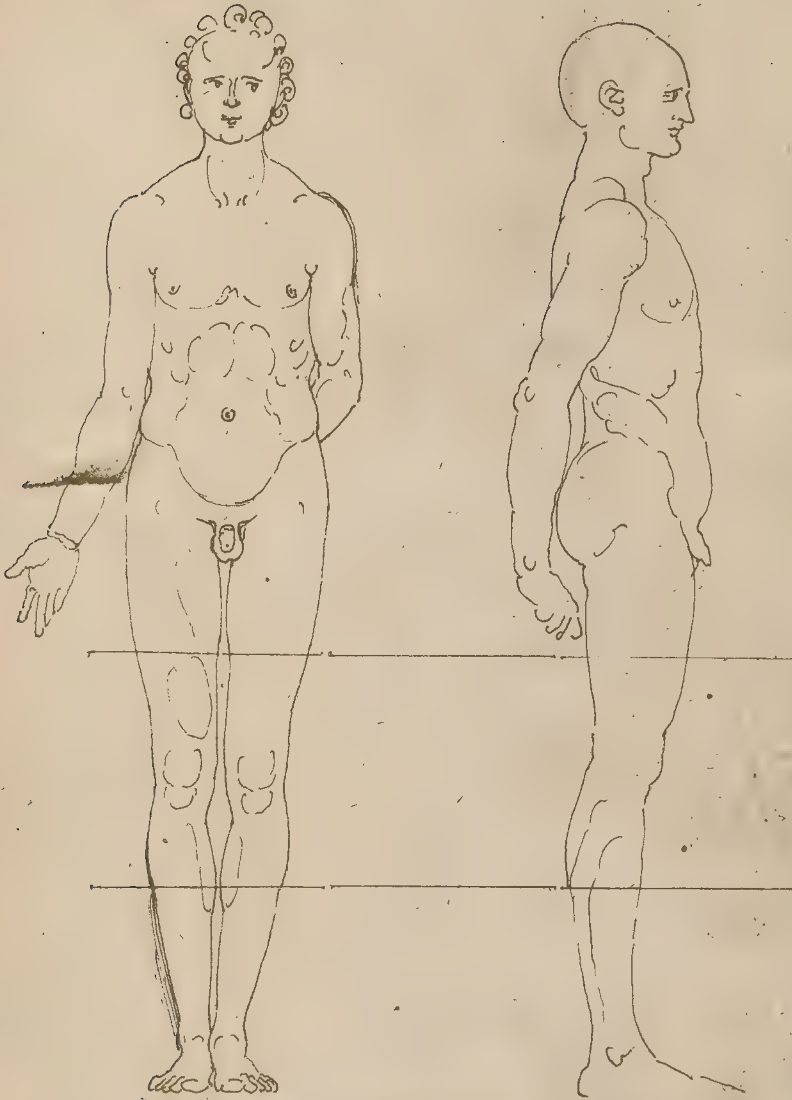
Taf. 36. (112 b.)



Taf. 37. (113.)

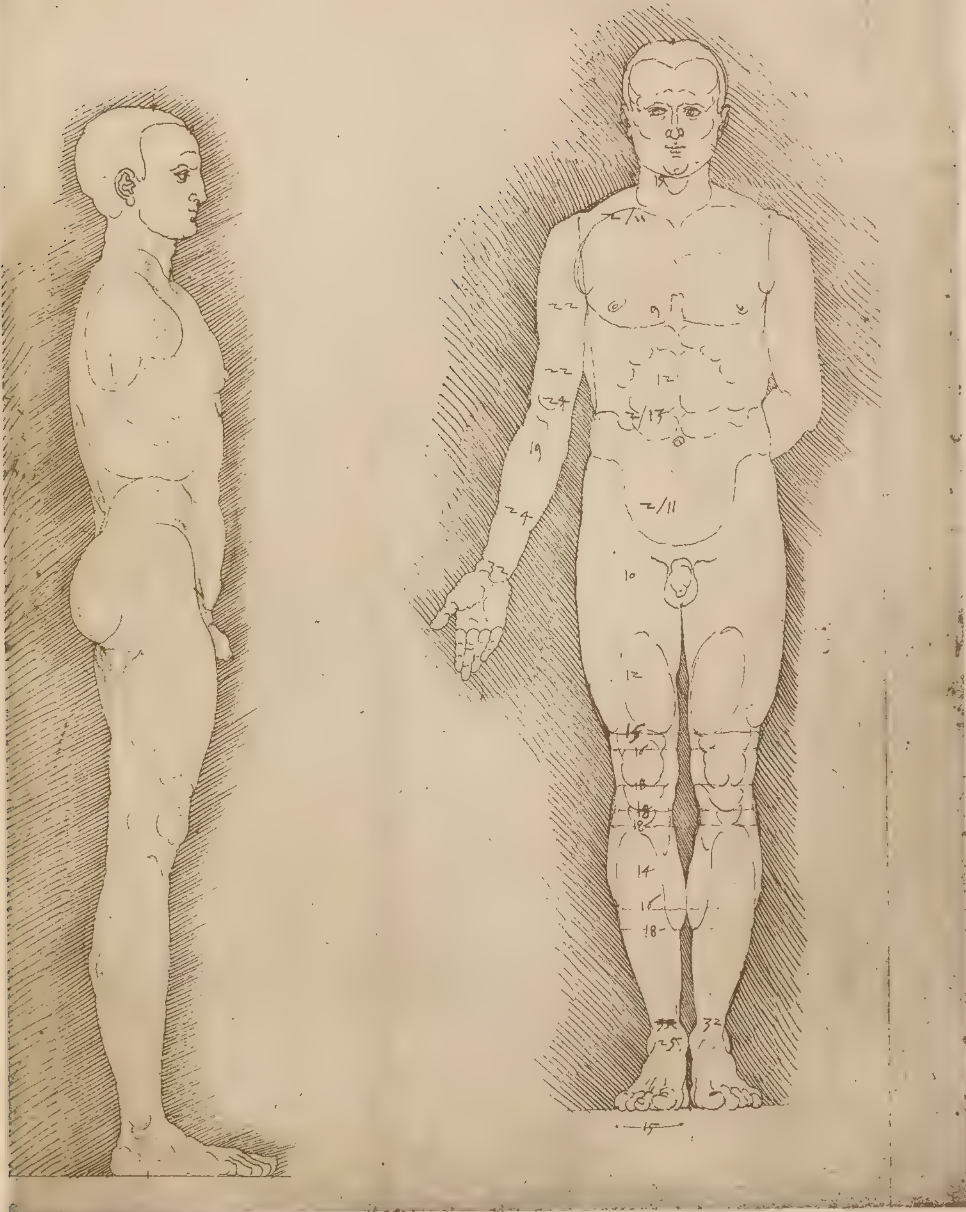


Taf. 38. (116 b.)

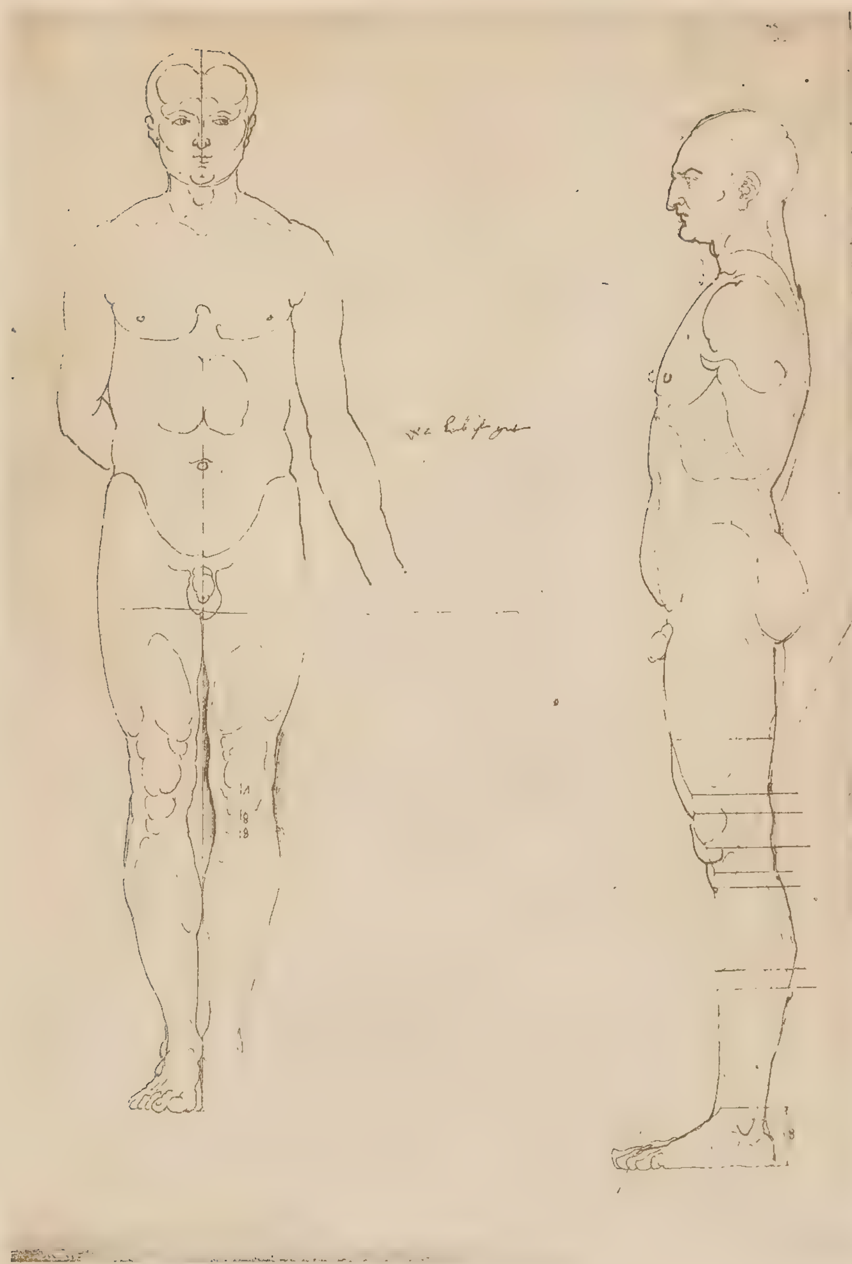


Taf. 39. (116.)

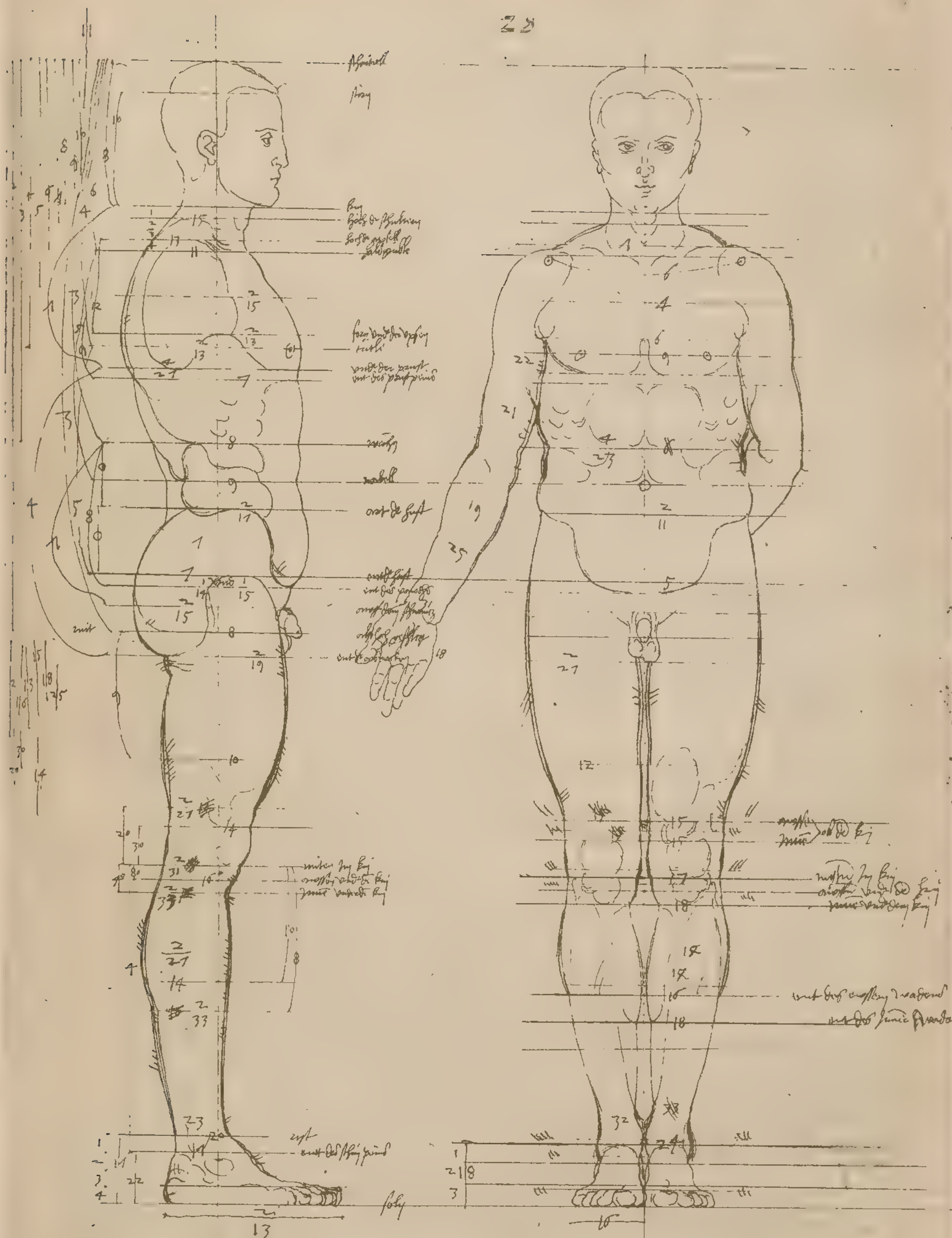
Taf. 40. (147b.)



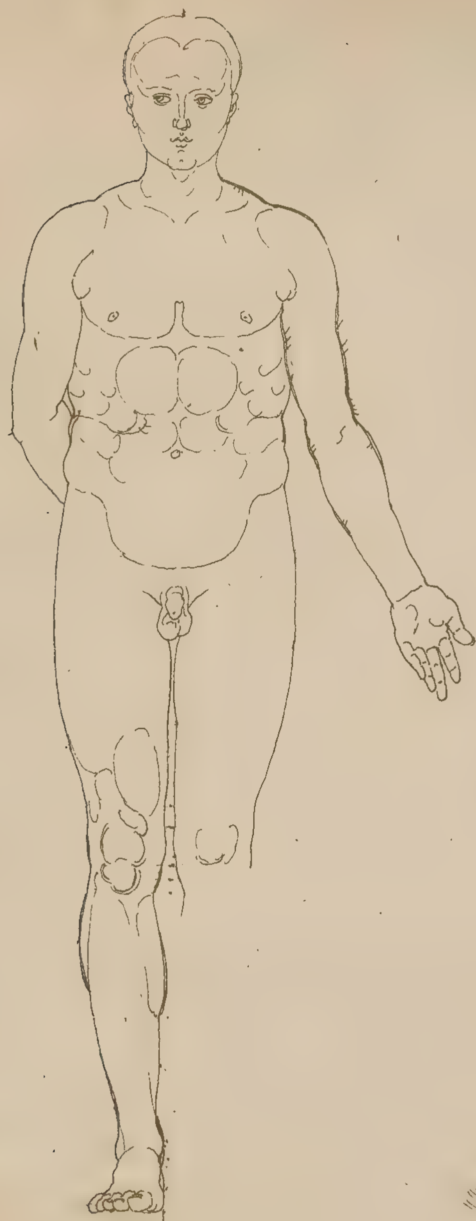
Taf. 41. (122.)

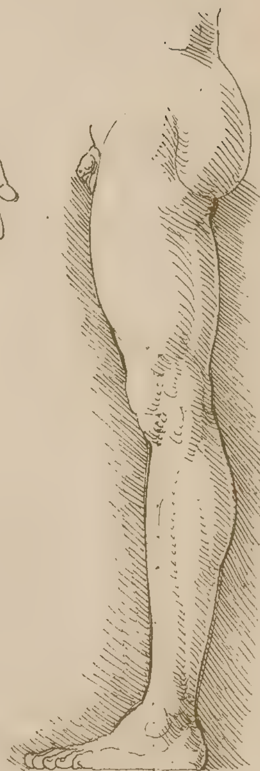


Taf. 42. (122 b.)

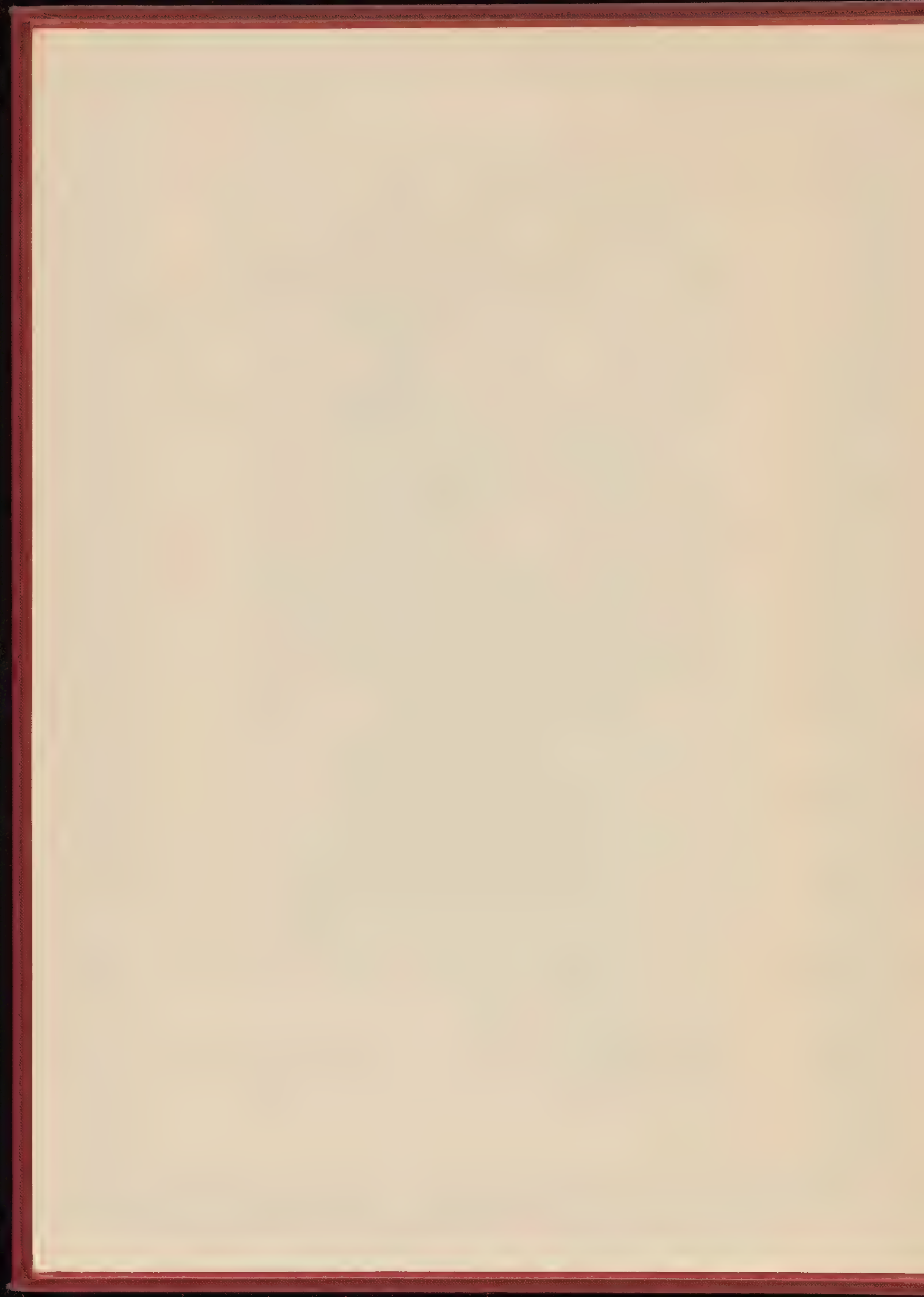


Taf. 43. (124.)



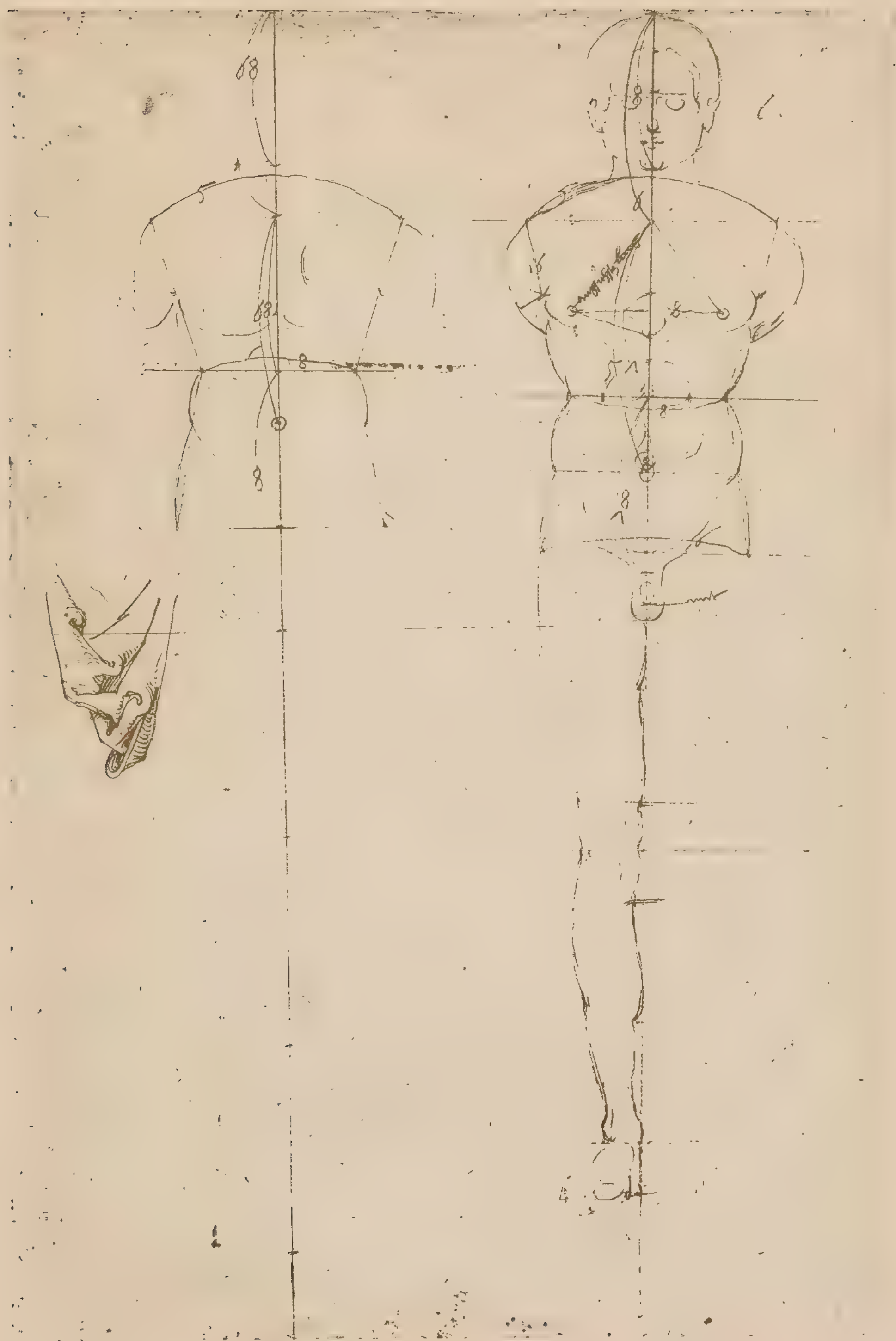


Taf. 44. (124 b.)

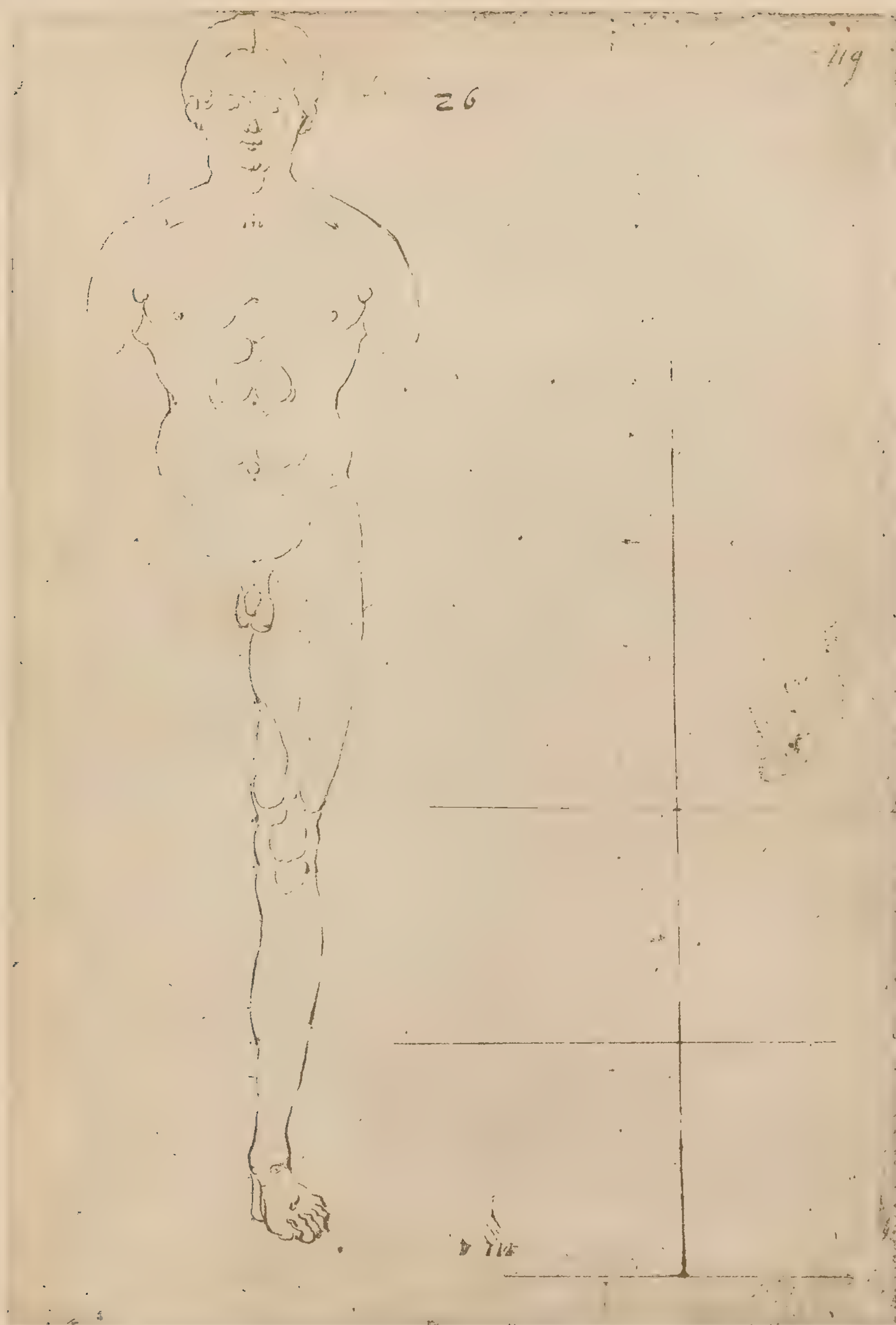




Taf. 15. (169b.)



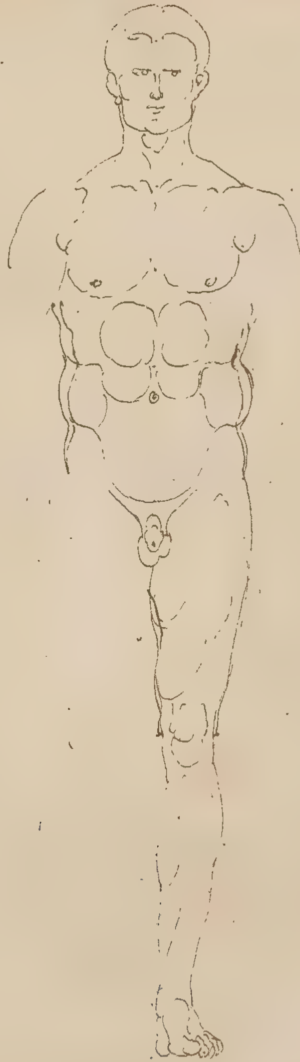
Taf. 46. (119b.)



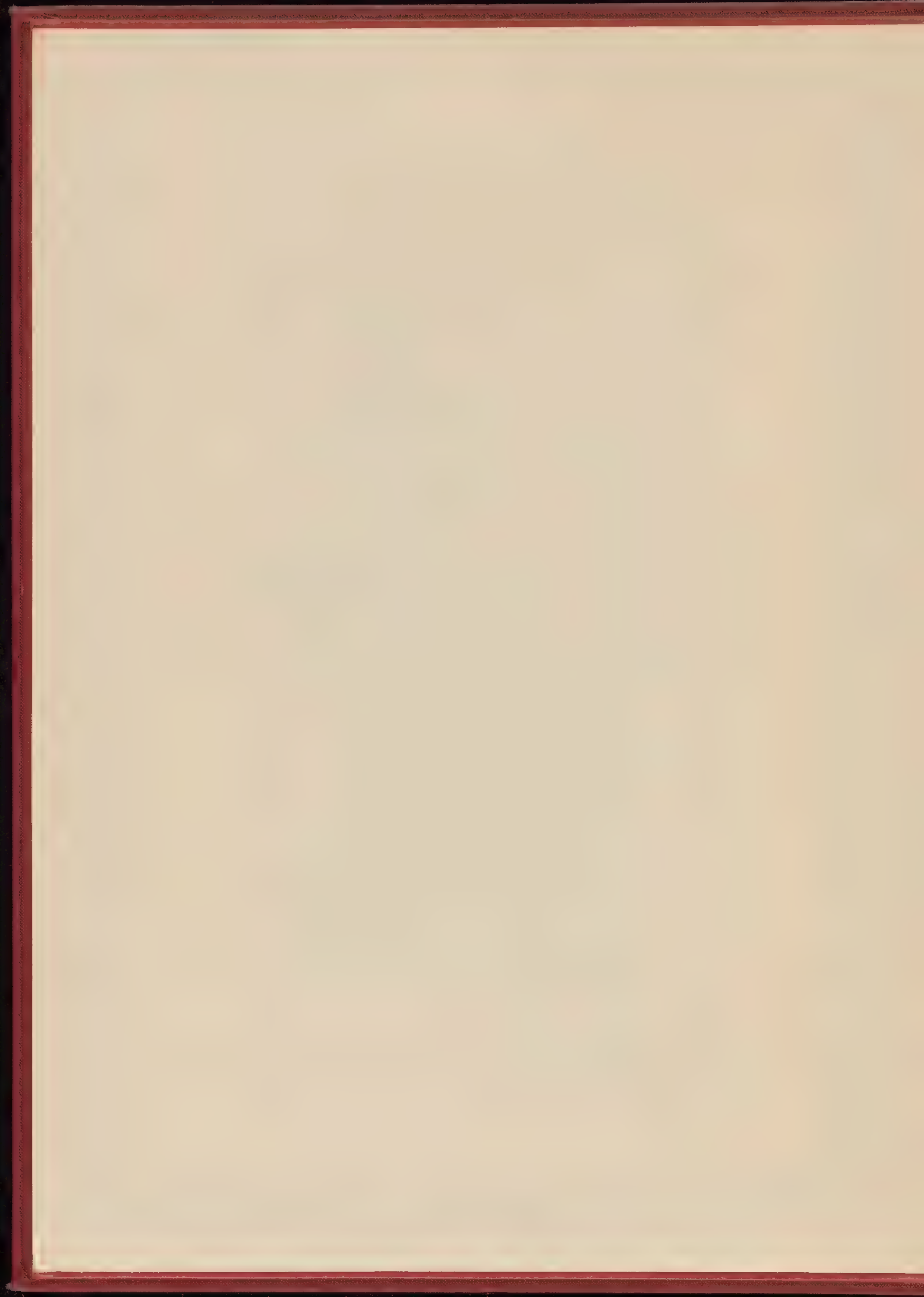
Taf. 47. (119.)

Taf. 48. (125 b.)

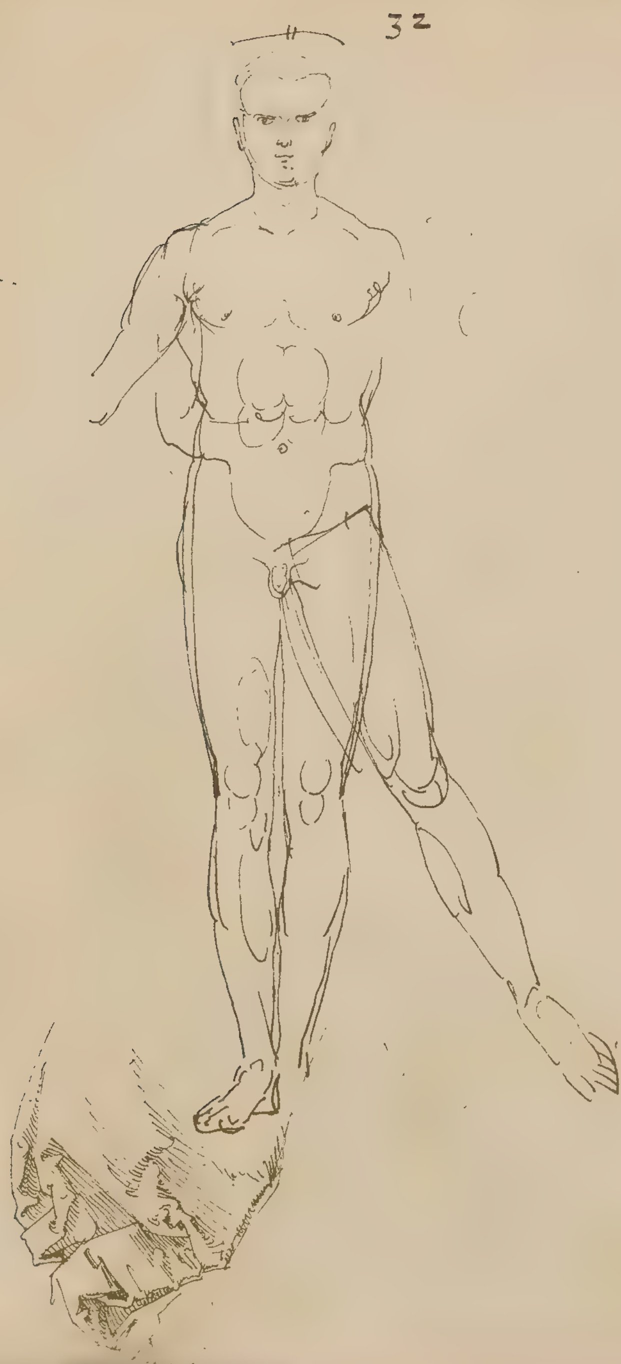




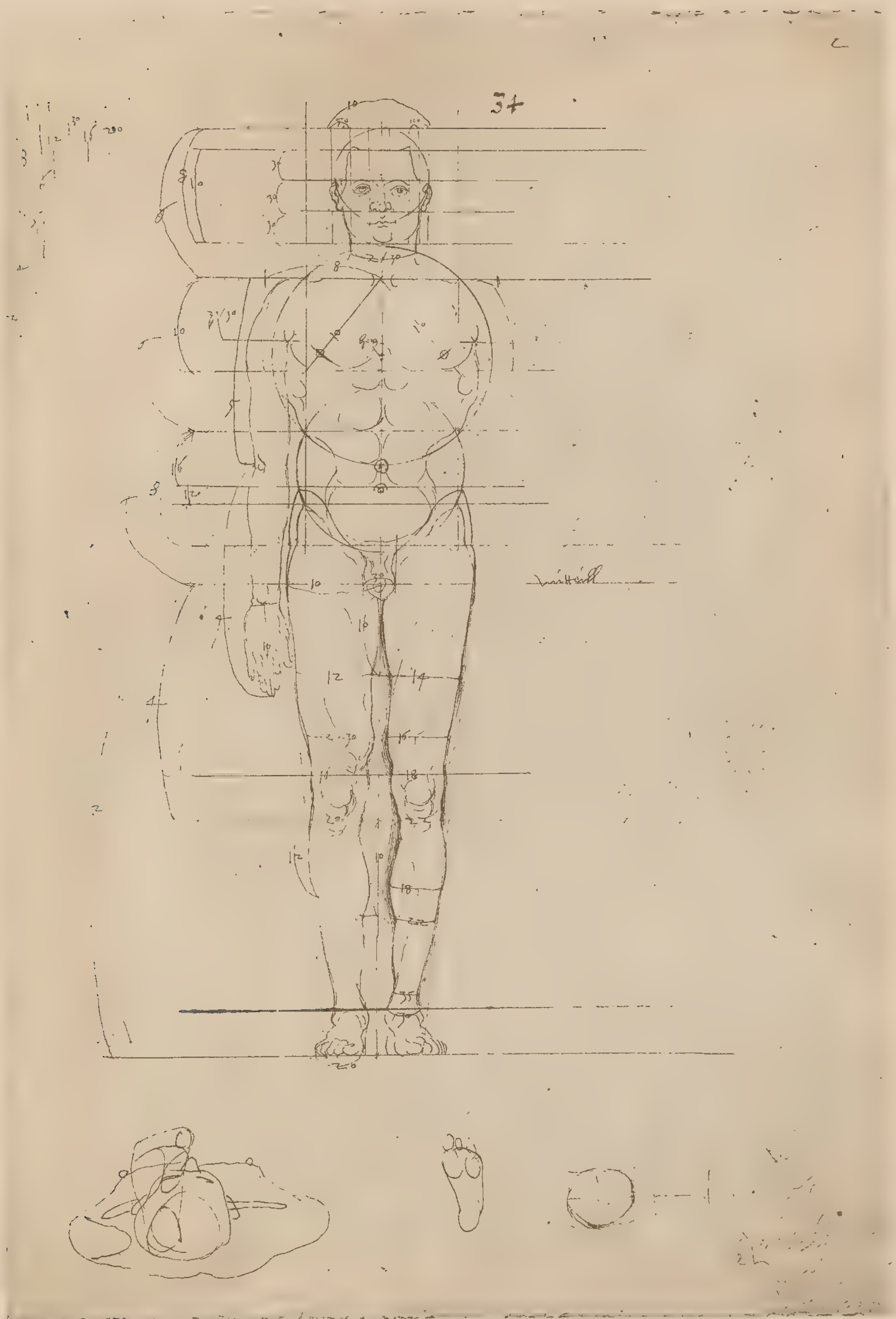
Taf. 49. (125.)



Taf. 50. (128[b].)



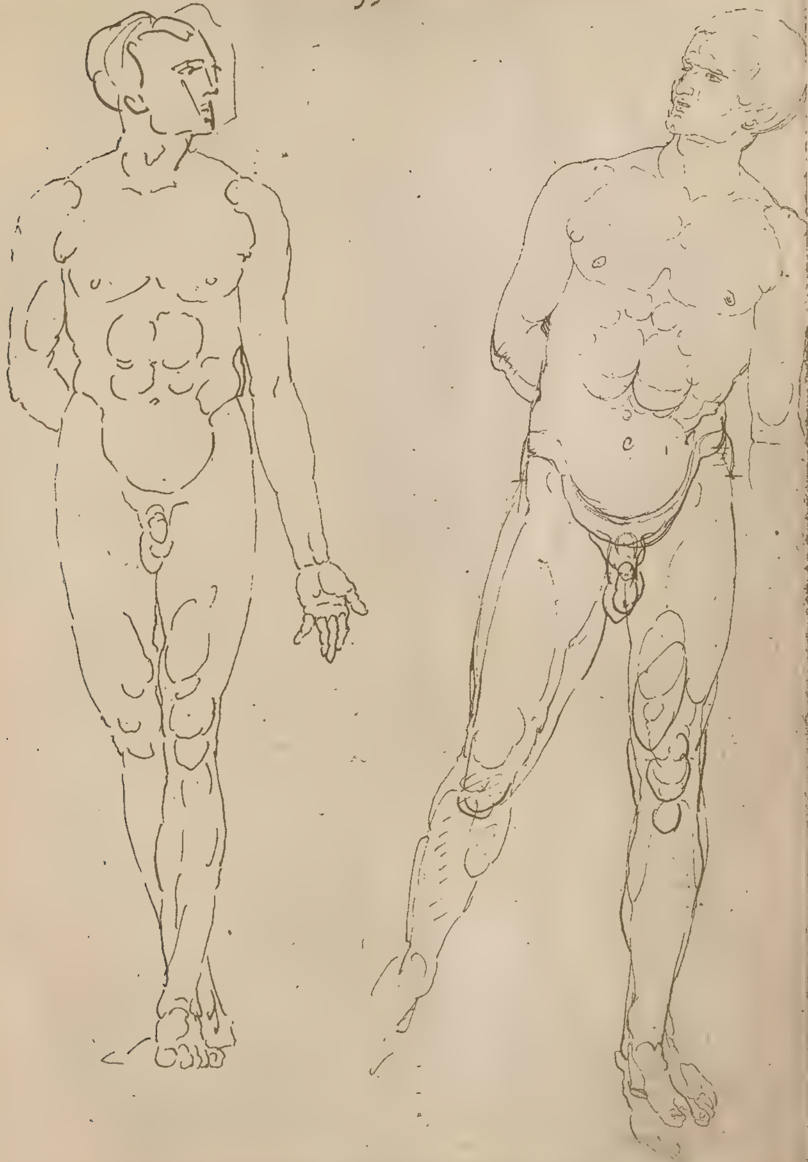
Taf. 51. (128.)



Taf. 52. (132.)



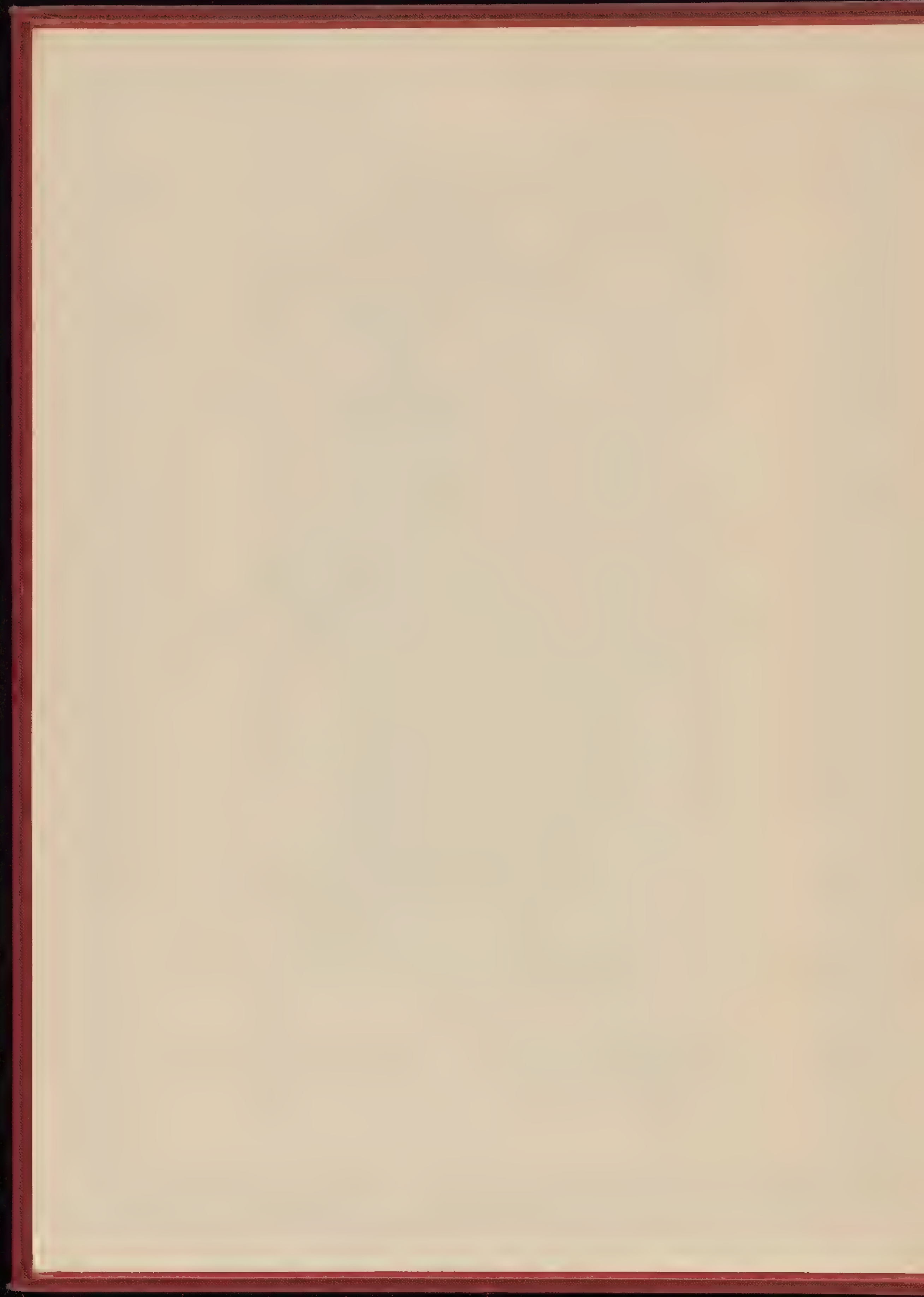
Taf. 53. (132 b.)

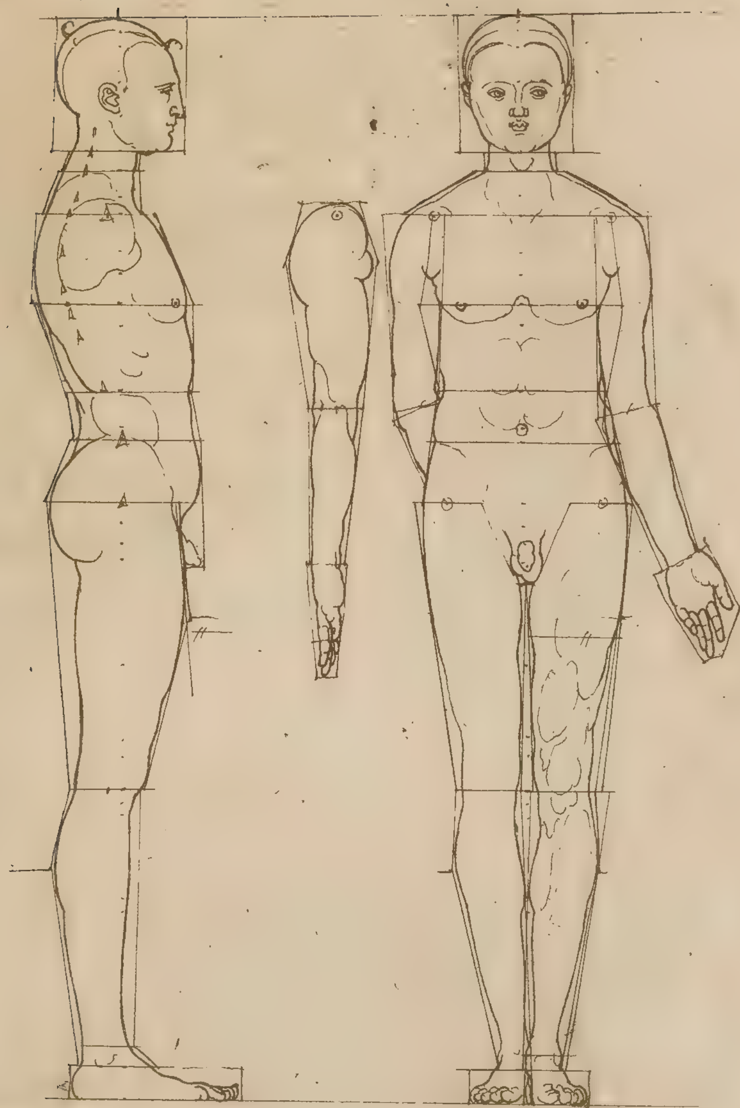


Taf. 54. (133.)

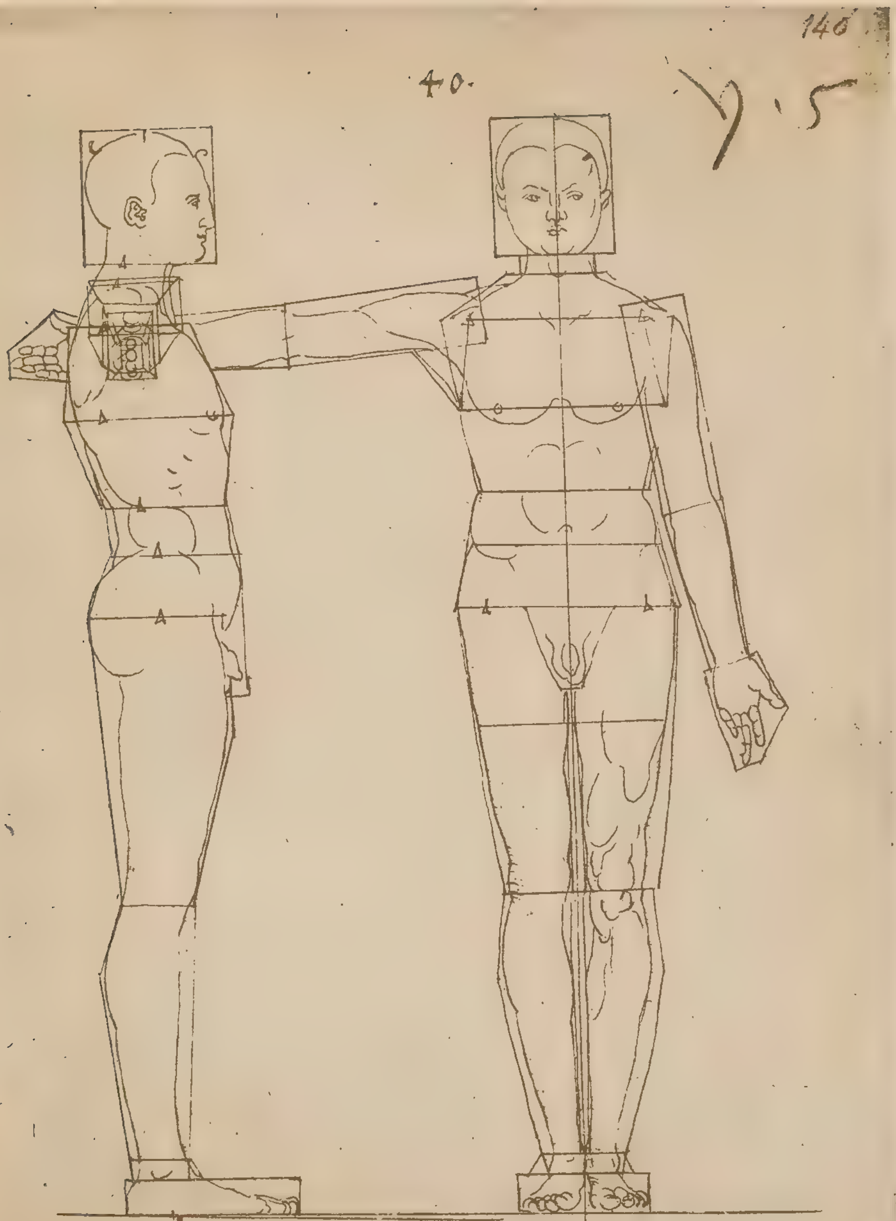


Taf. 55. (134 b.)

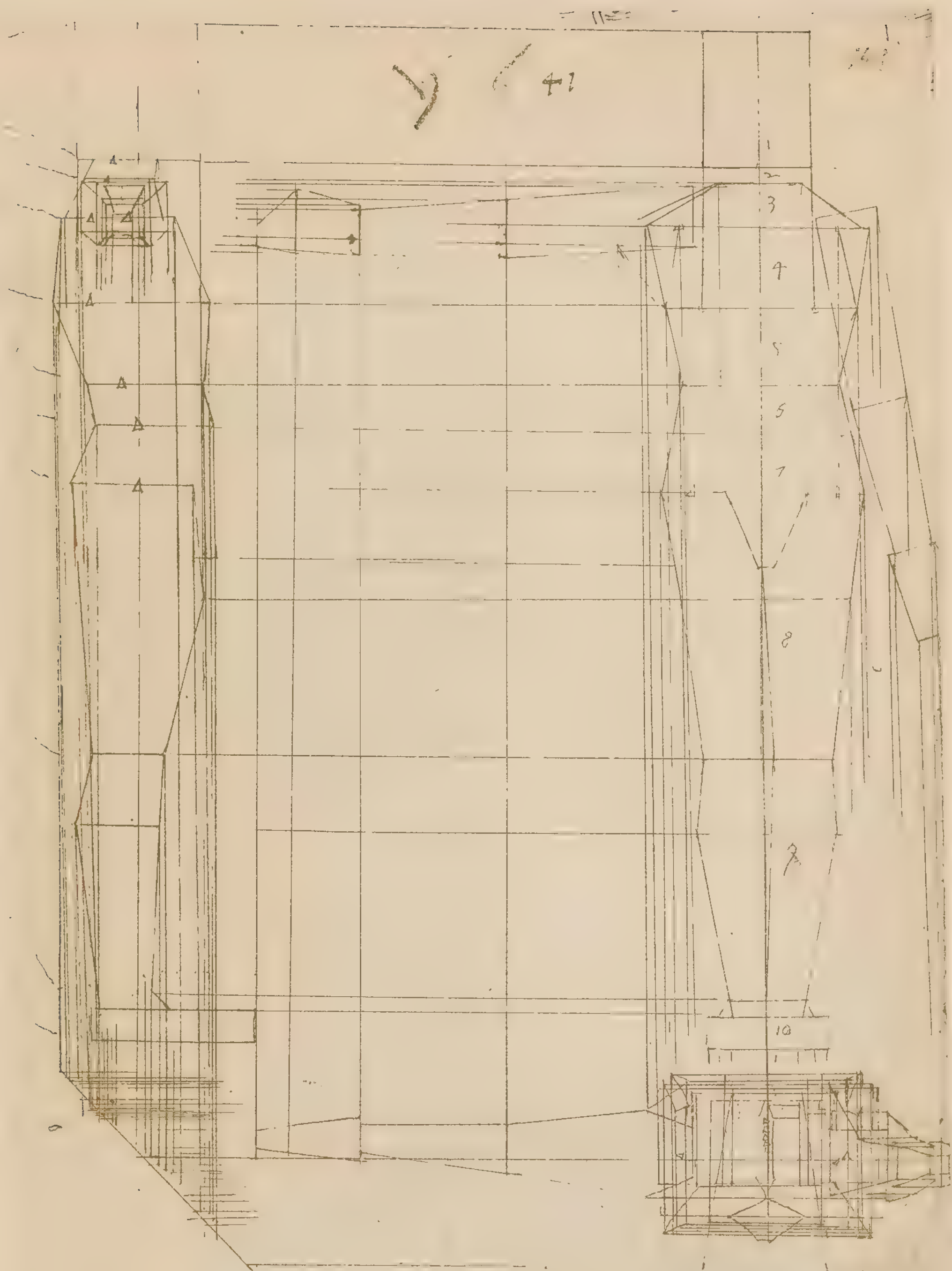




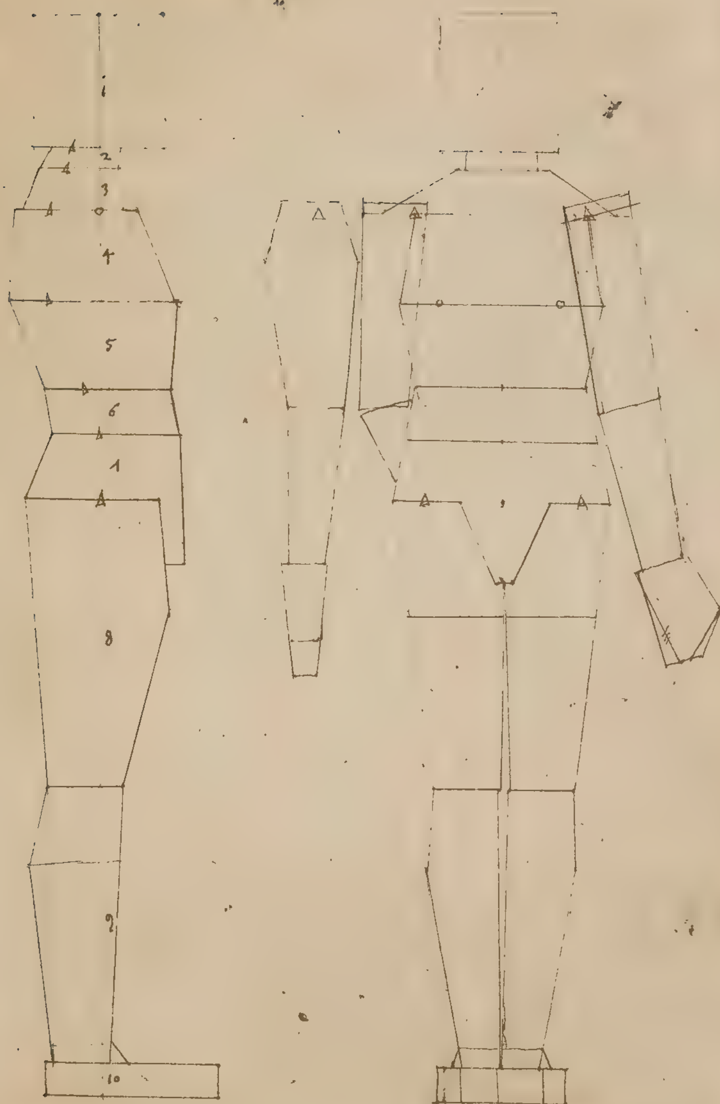
Taf. 56. (139.)



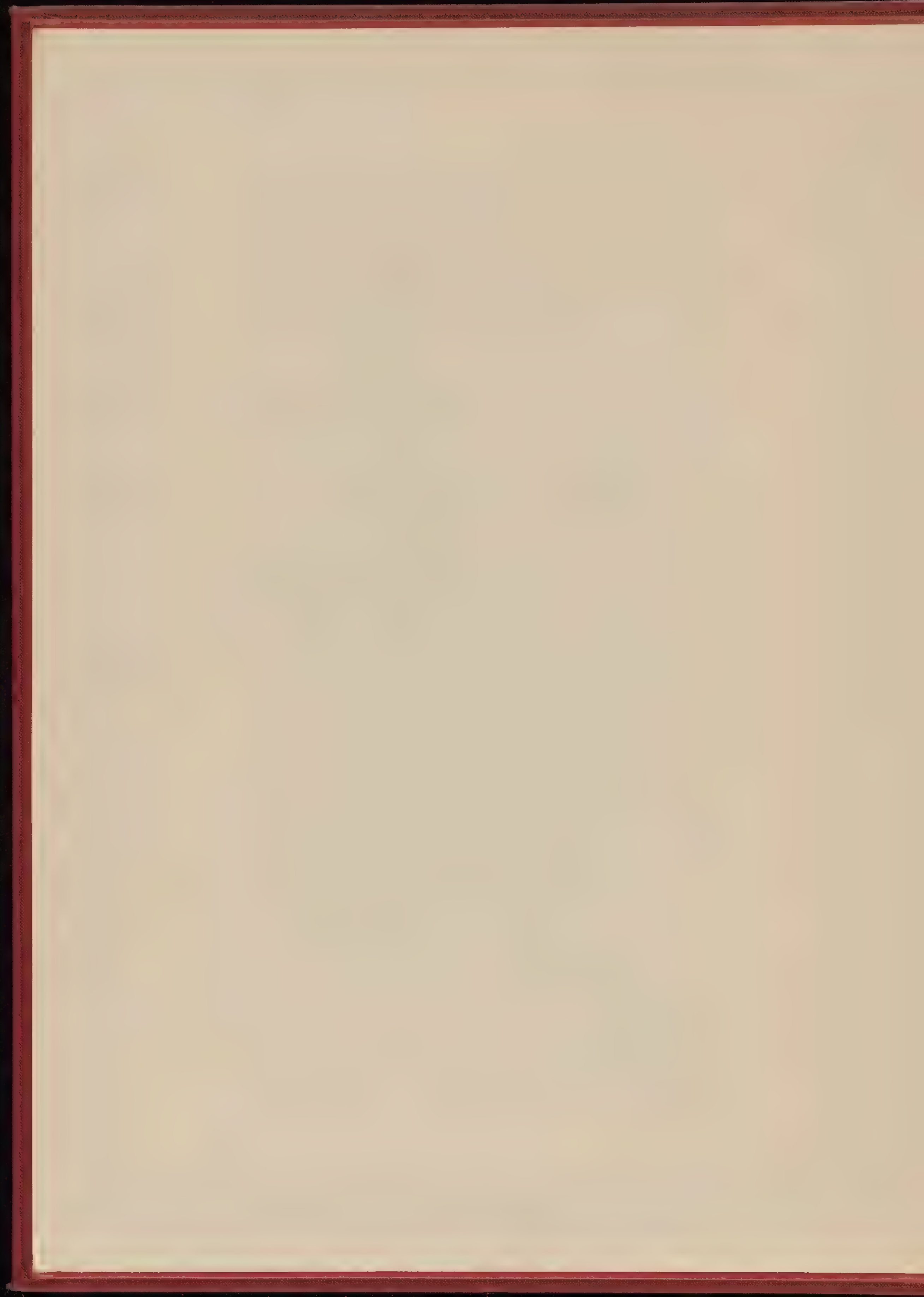
Taf. 57. (140.)

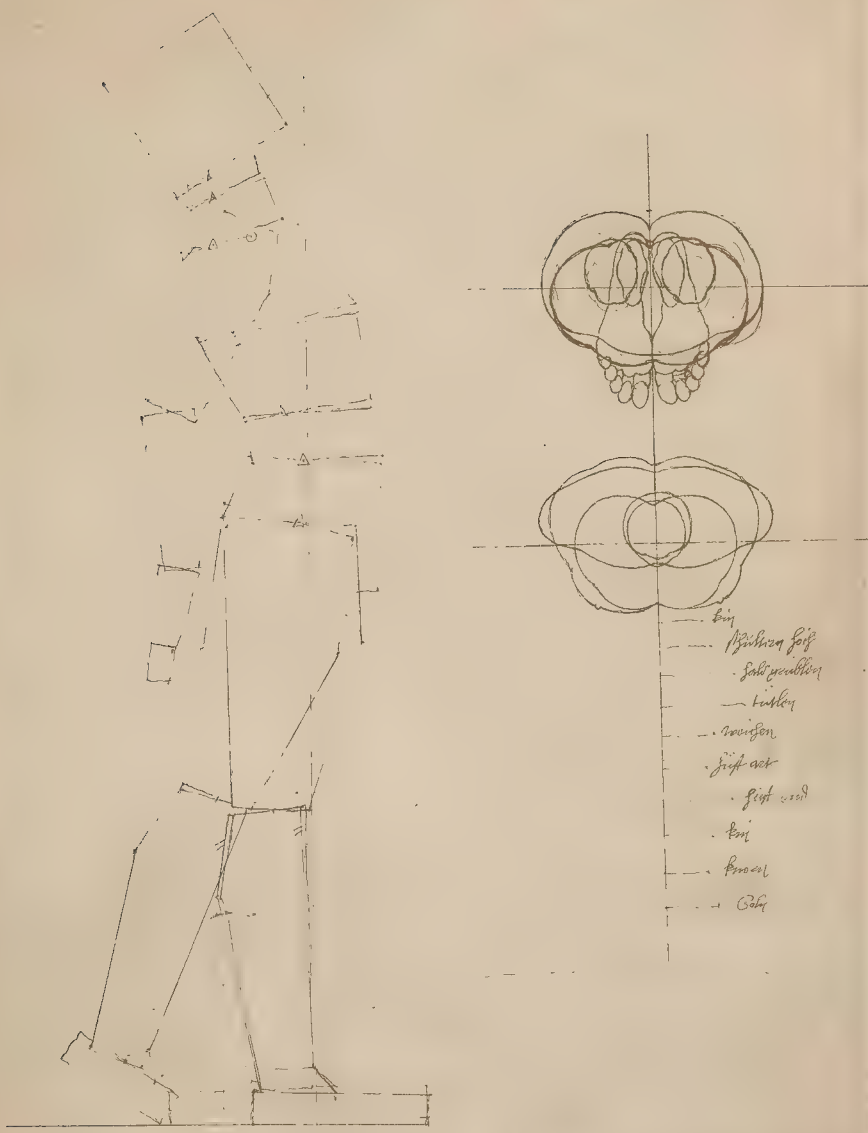


Taf. 58. (141.)

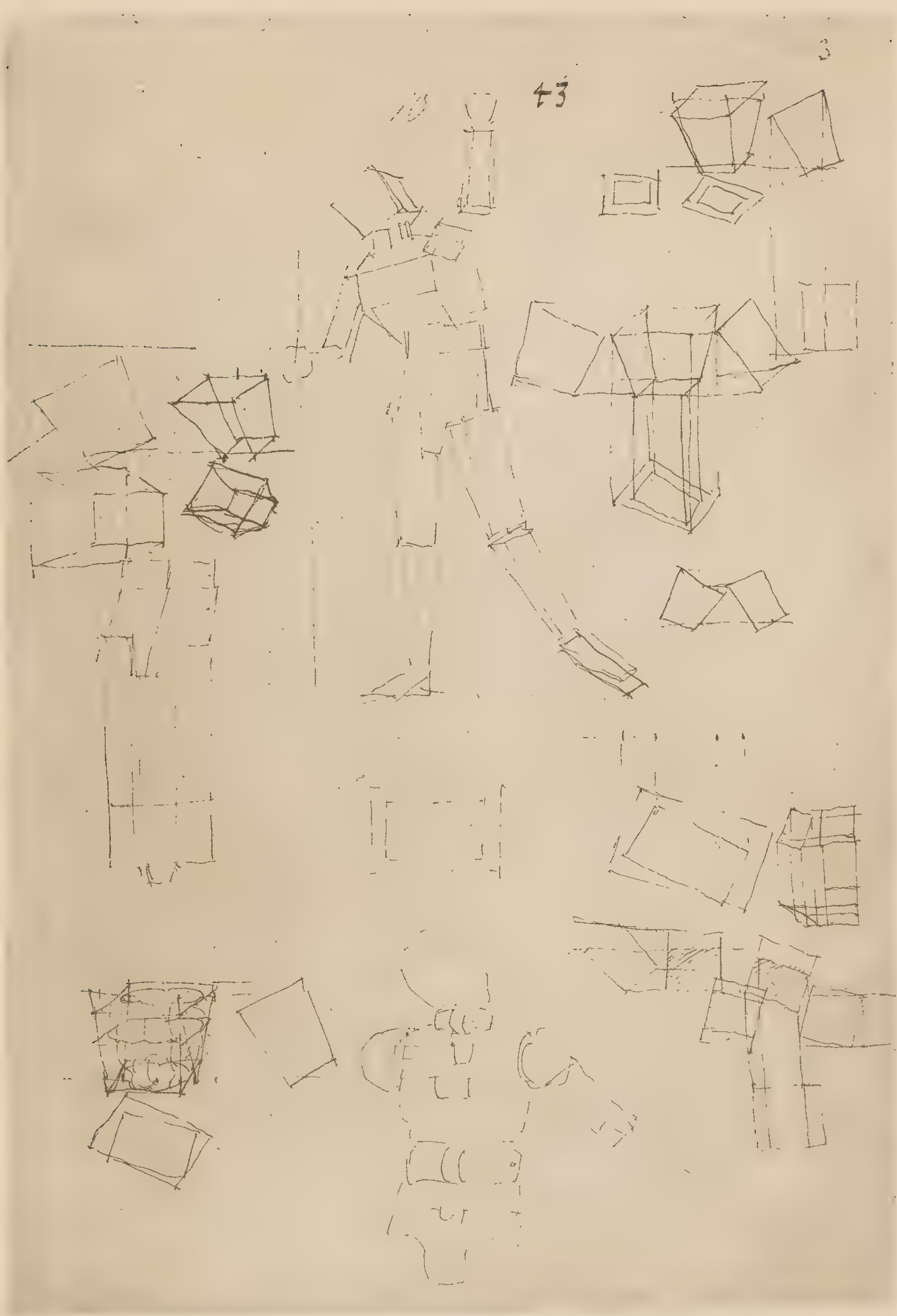


Taf. 59. (142.)

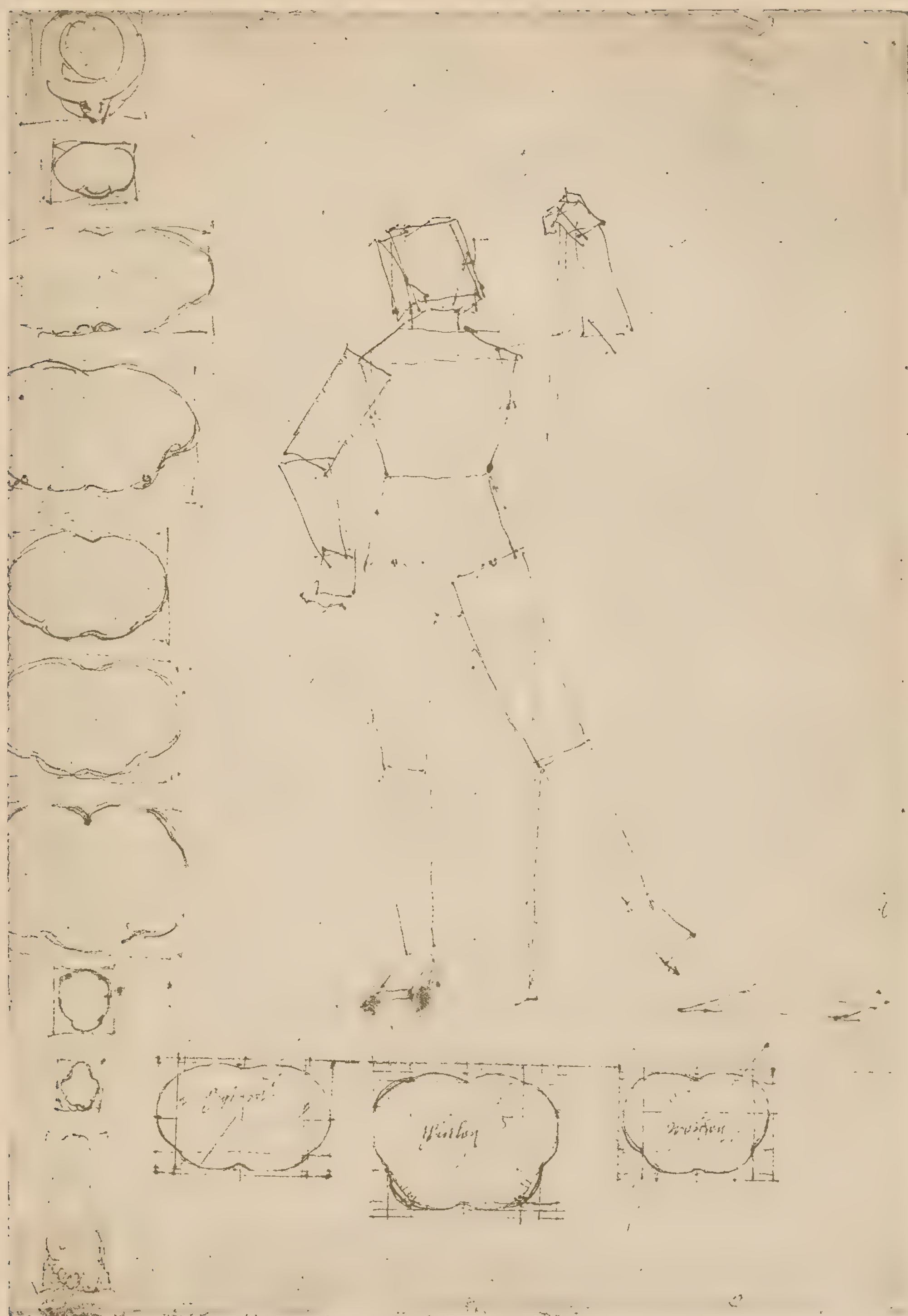



kin
schultern hoch
halsgrüblein
tütlen
weichen
hüft ort
hüft end
kni
knoden
Sole

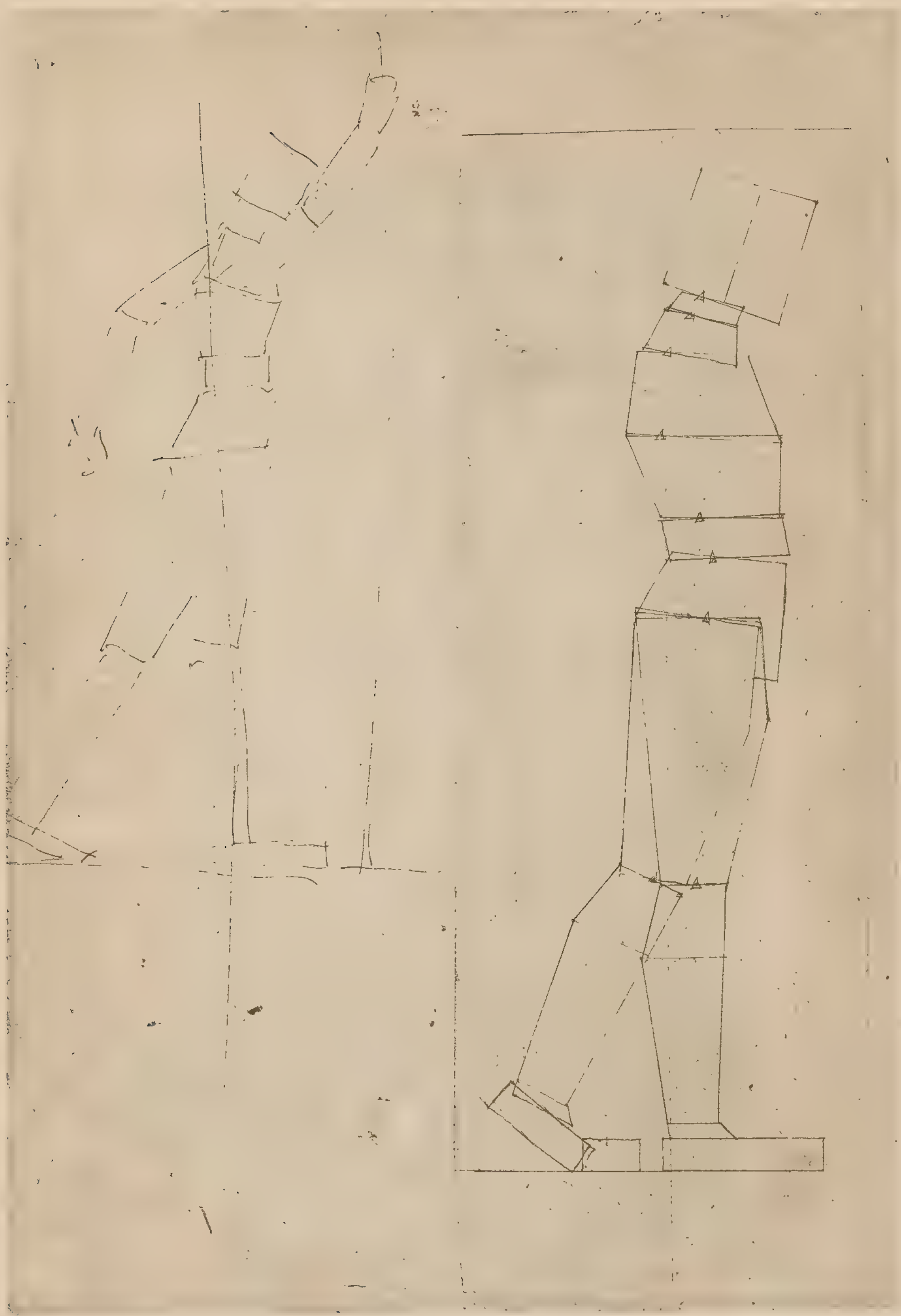
Taf. 61. (144.)



Taf. 62. (143.)

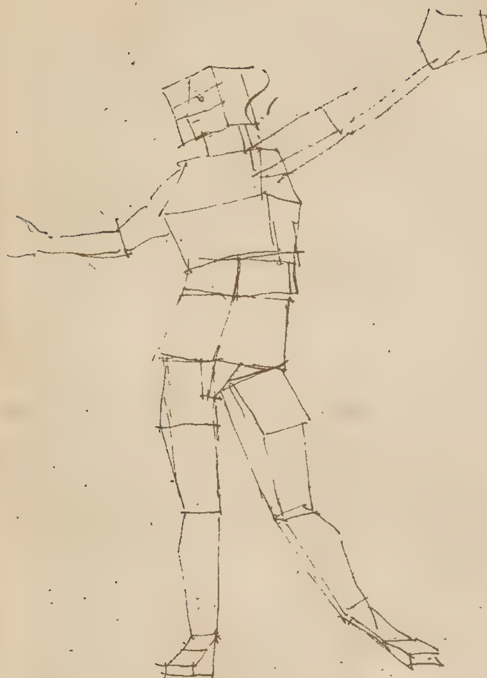


Taf. 63. (144 b.)



Taf. 64. (136b.)

137



11

Taf. 65. (137.)



Taf. 66. (138 b.)



Taf. 67. (134.)

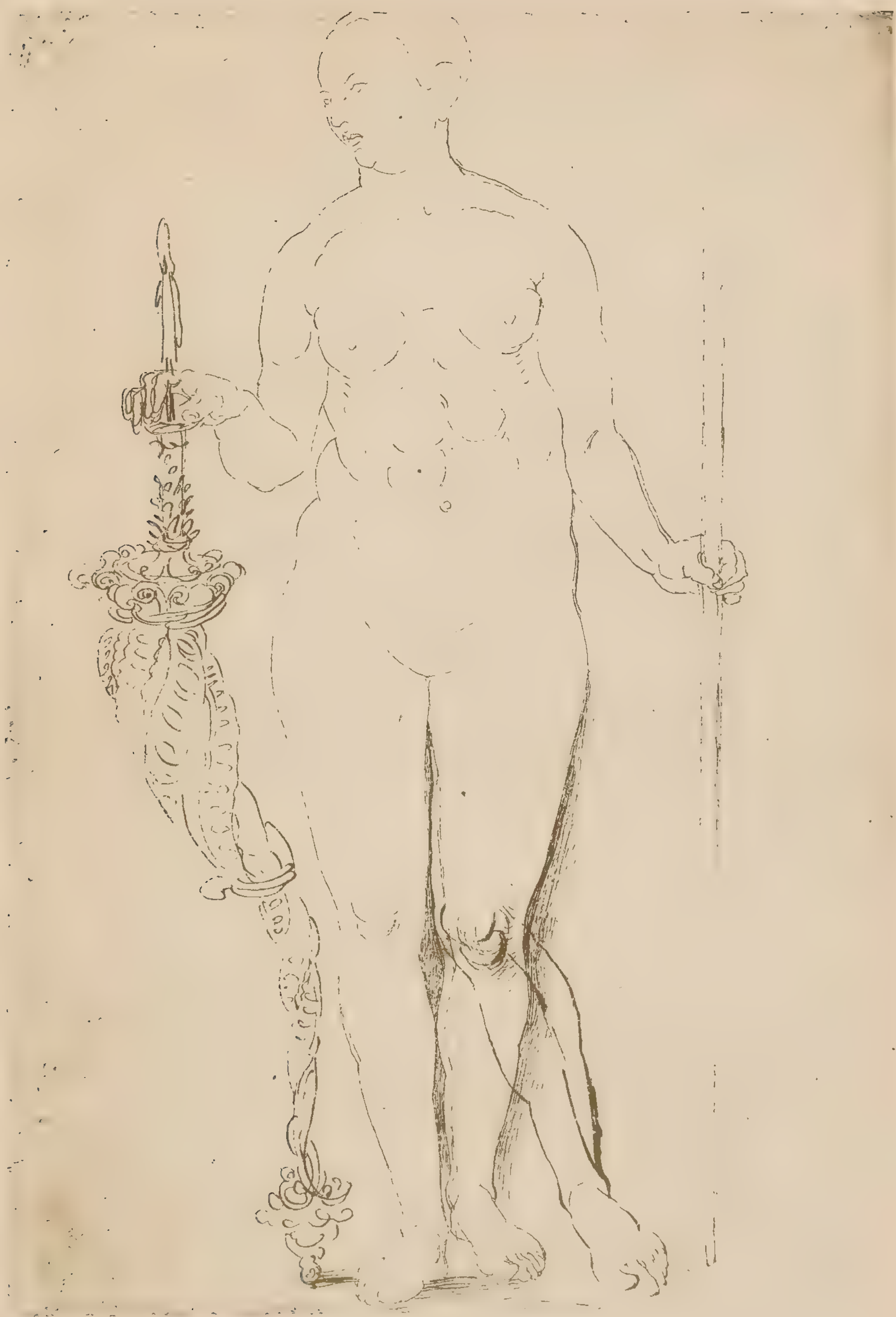
Taf. 68. (118 b u. 118.)



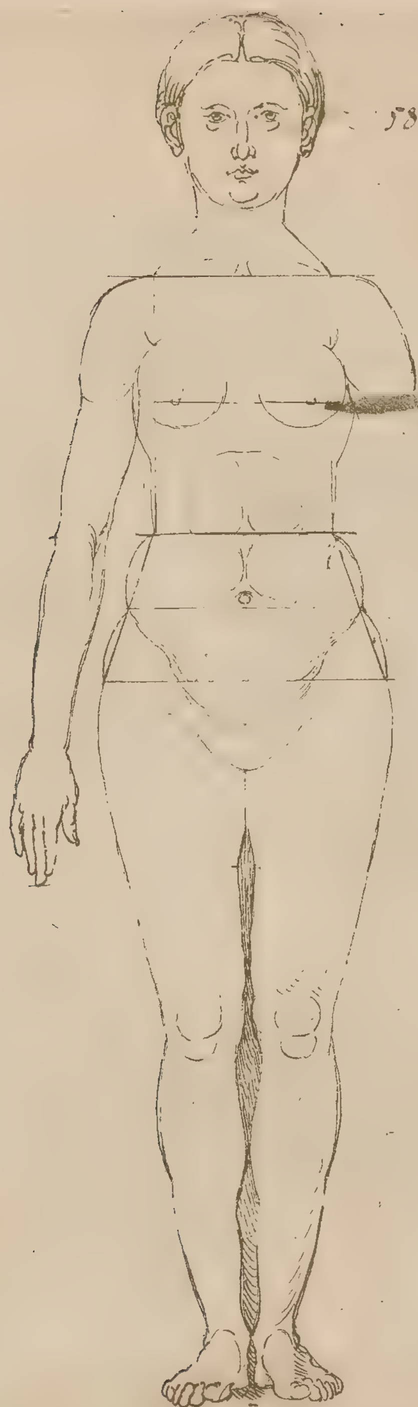
Taf. 69. (136.)



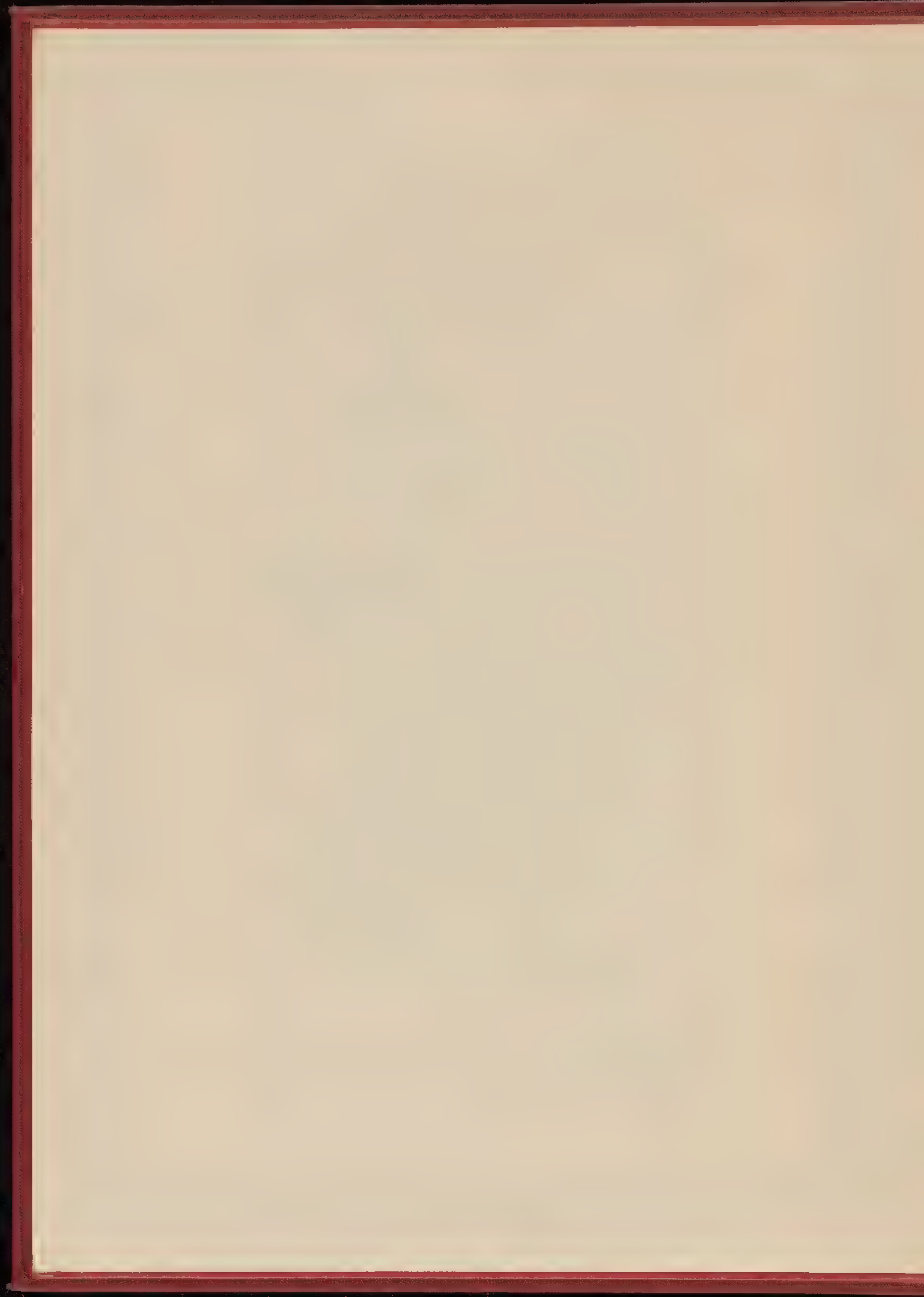
Taf. 70. (162.)

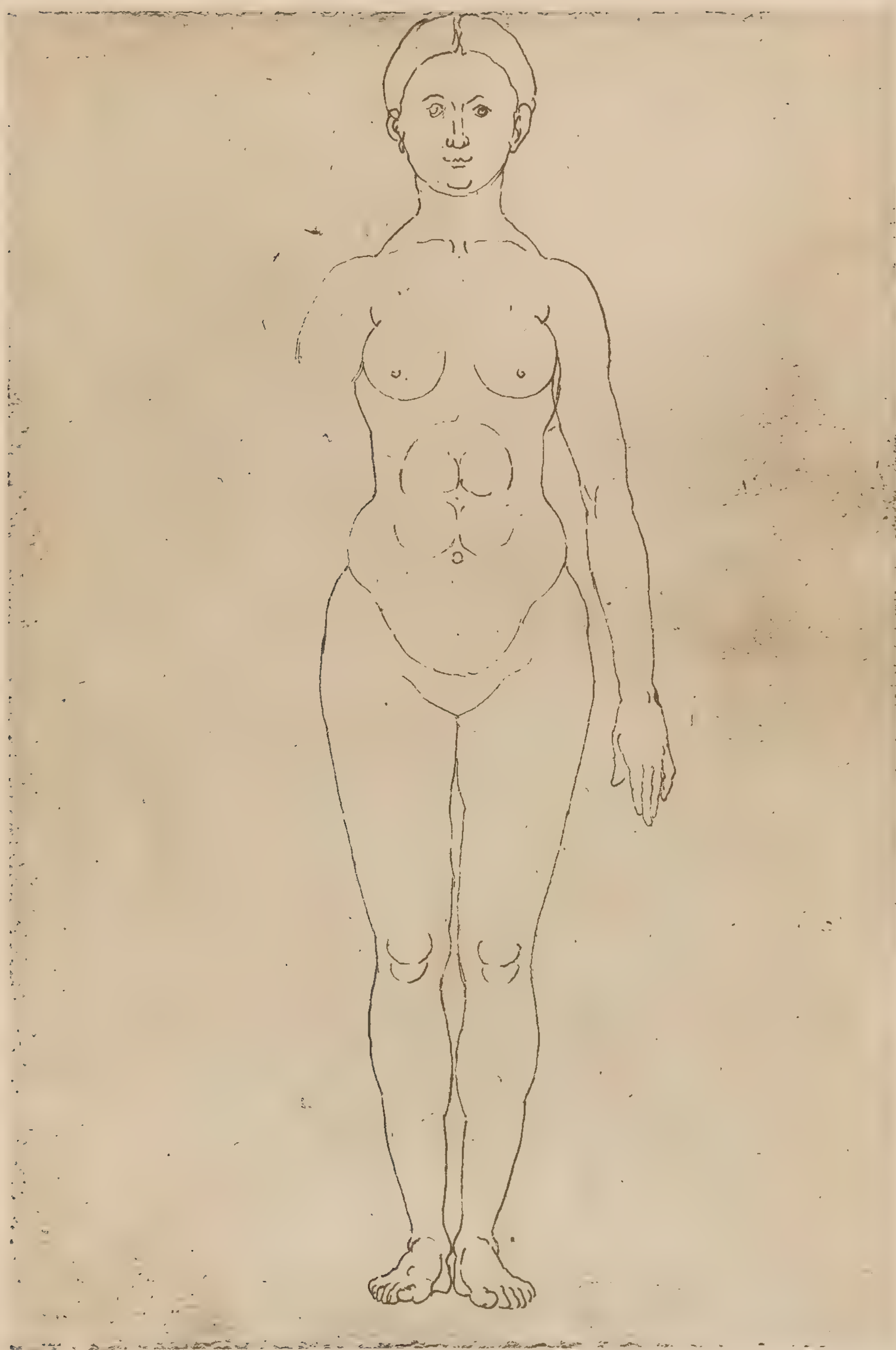


Taf. 71. (162b.)

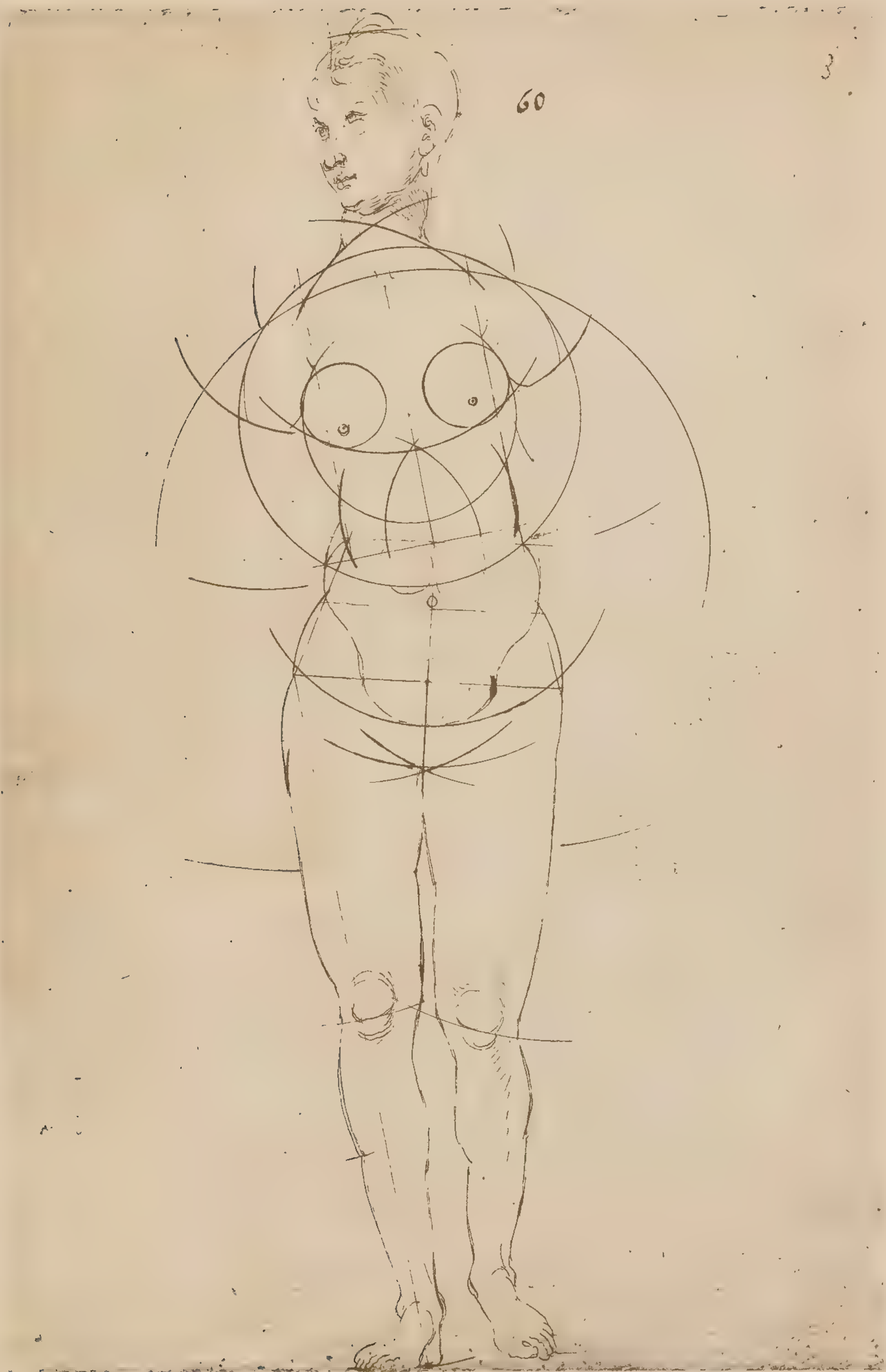


Taf. 72. (161.)

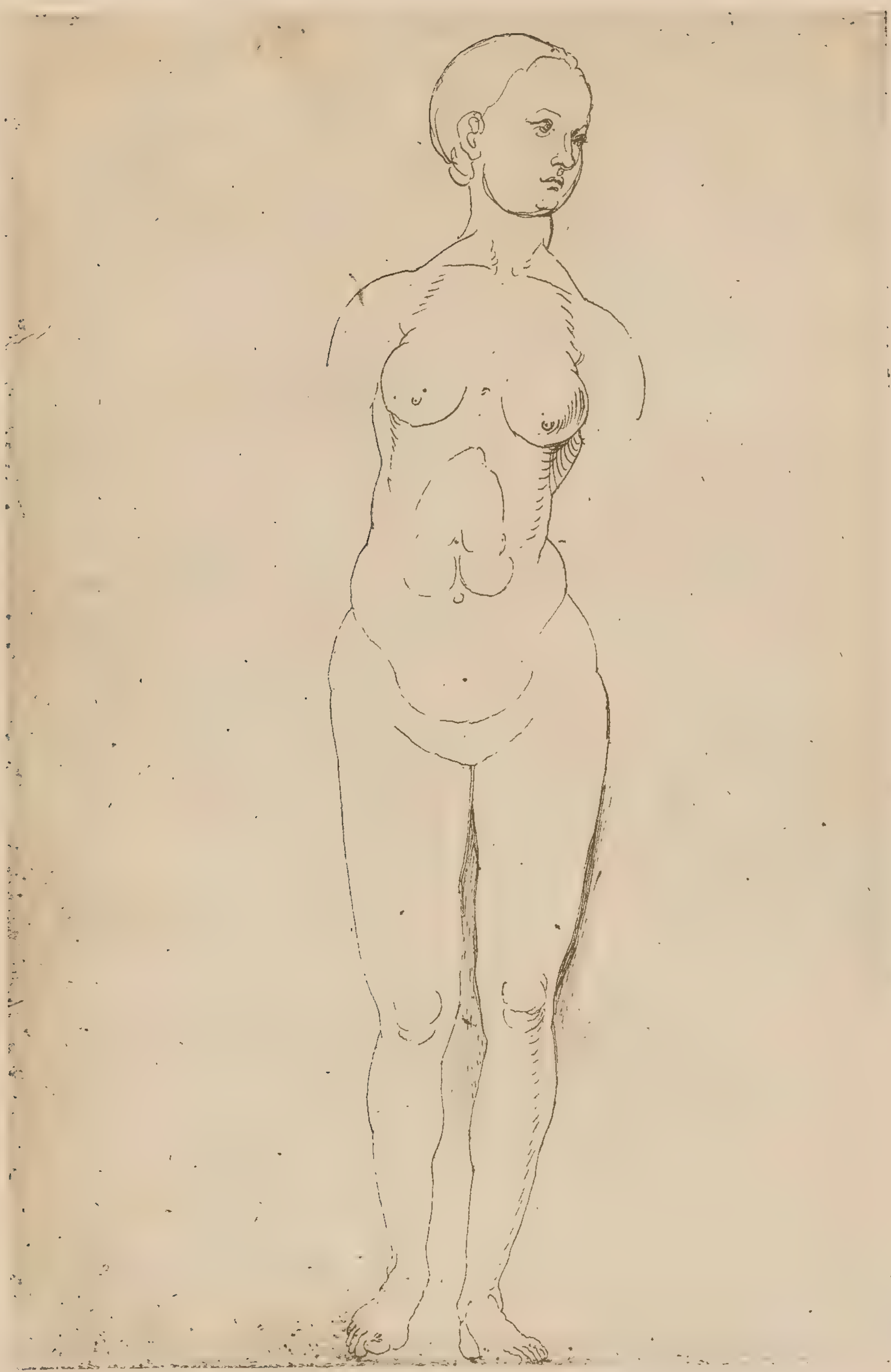




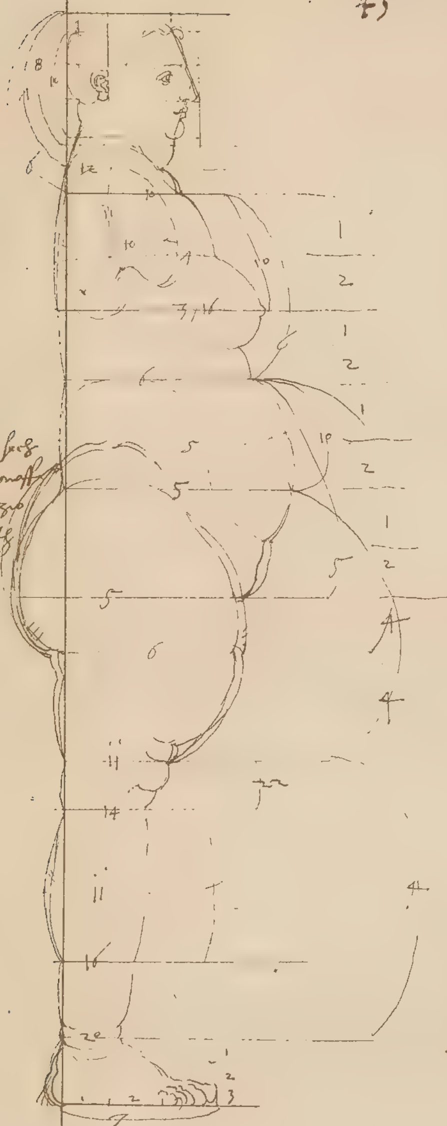
Taf. 73. (161 b.)

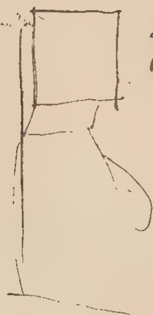


Taf. 71. (163.)



Taf. 75. (163 b.)





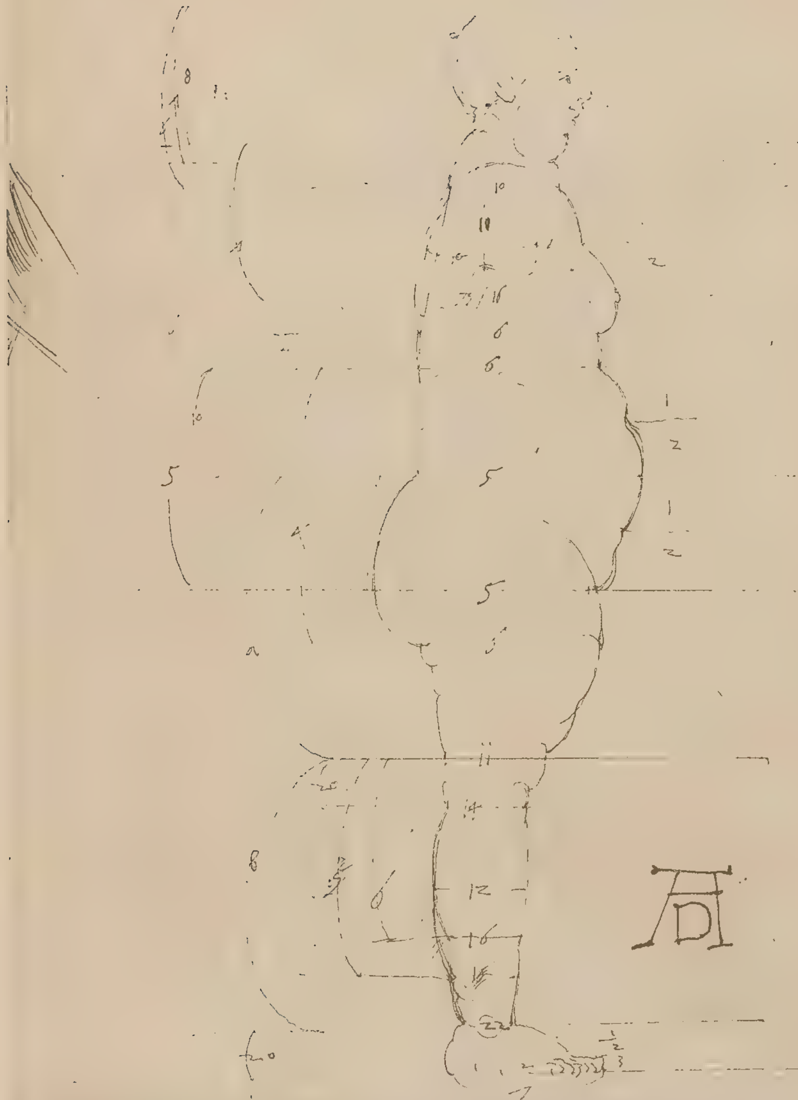




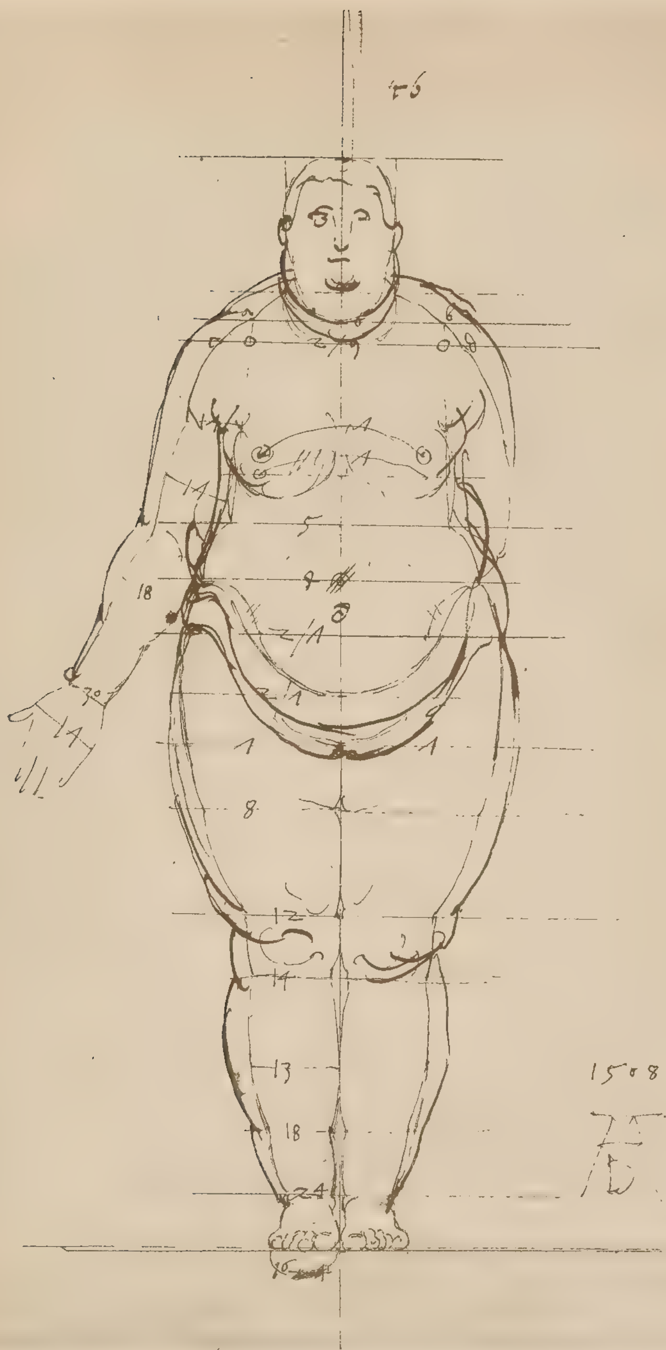
Taf. 76. (145.)



Taf. 77. (145 b.)



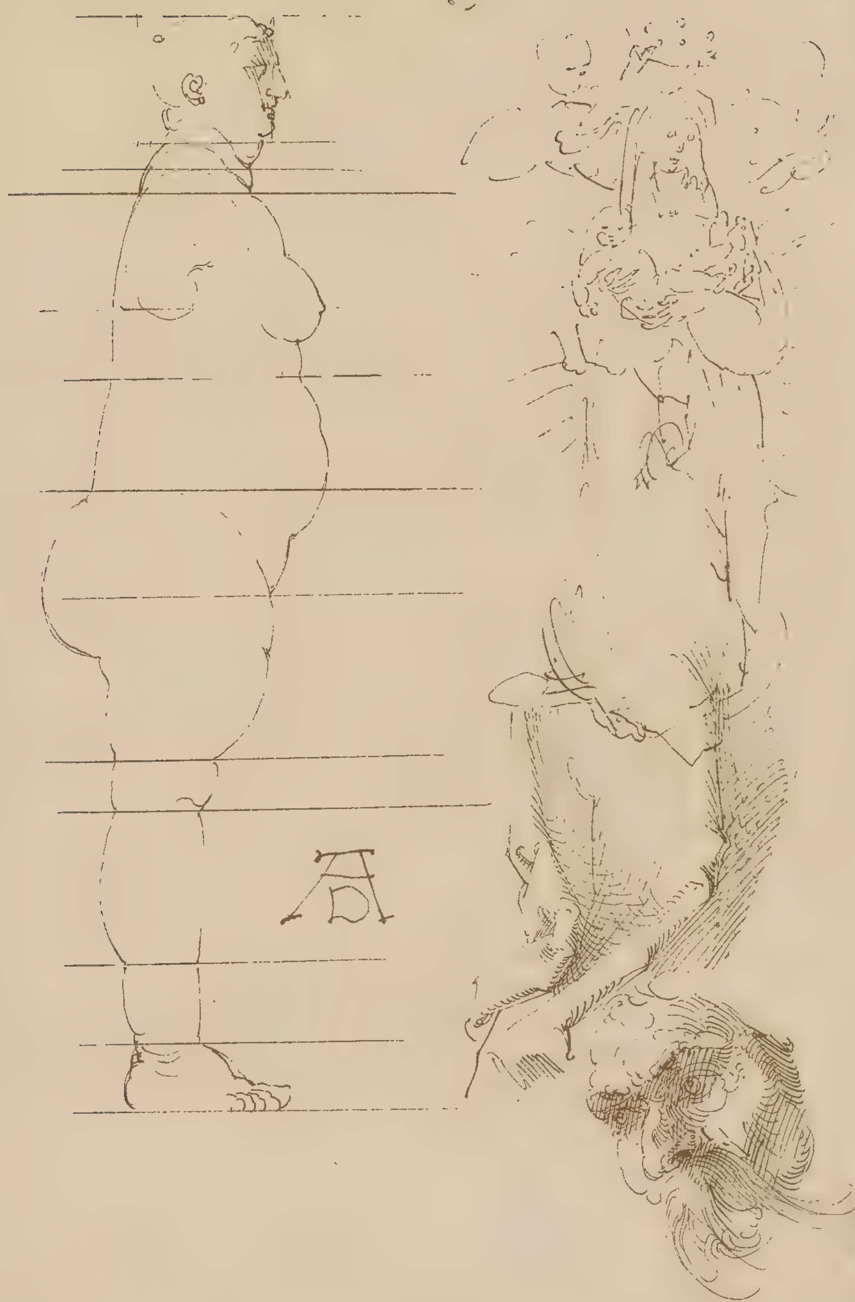
Taf. 78. (150.)



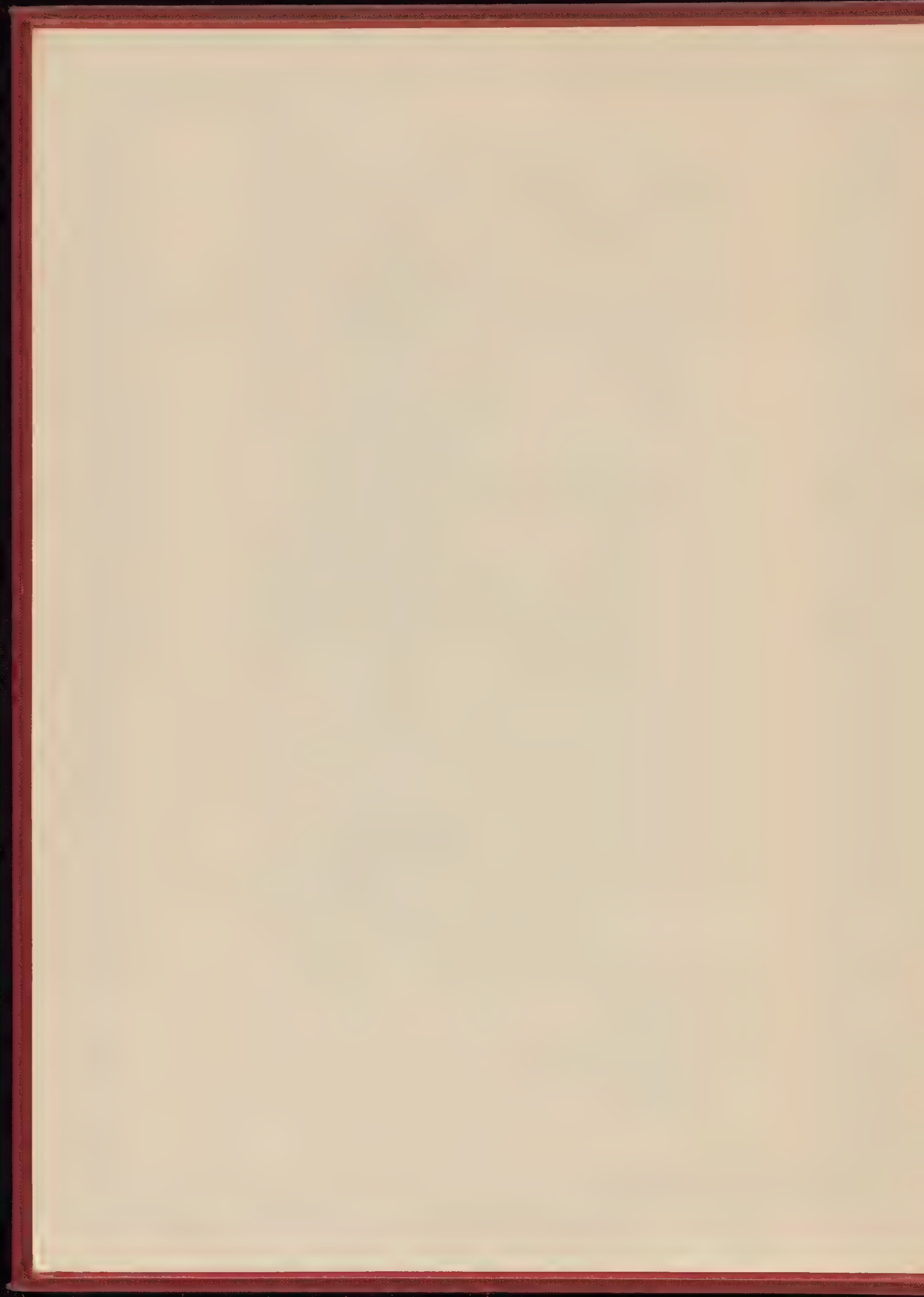
Taf. 79. (146.)



Taf. 80. (170 b.)

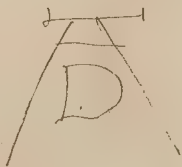


Taf. 81. (165.)

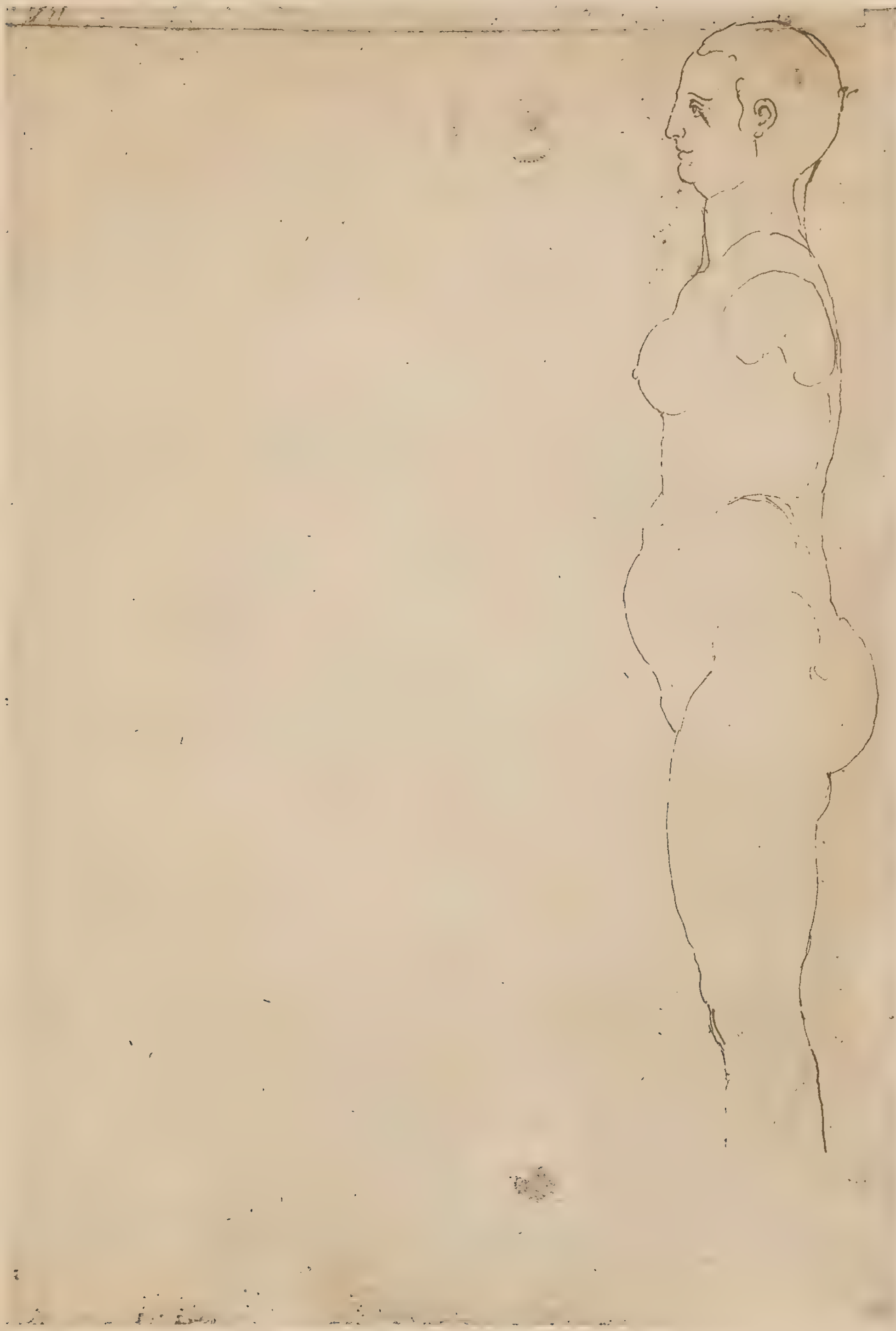




Taf. 82. (165 b.)



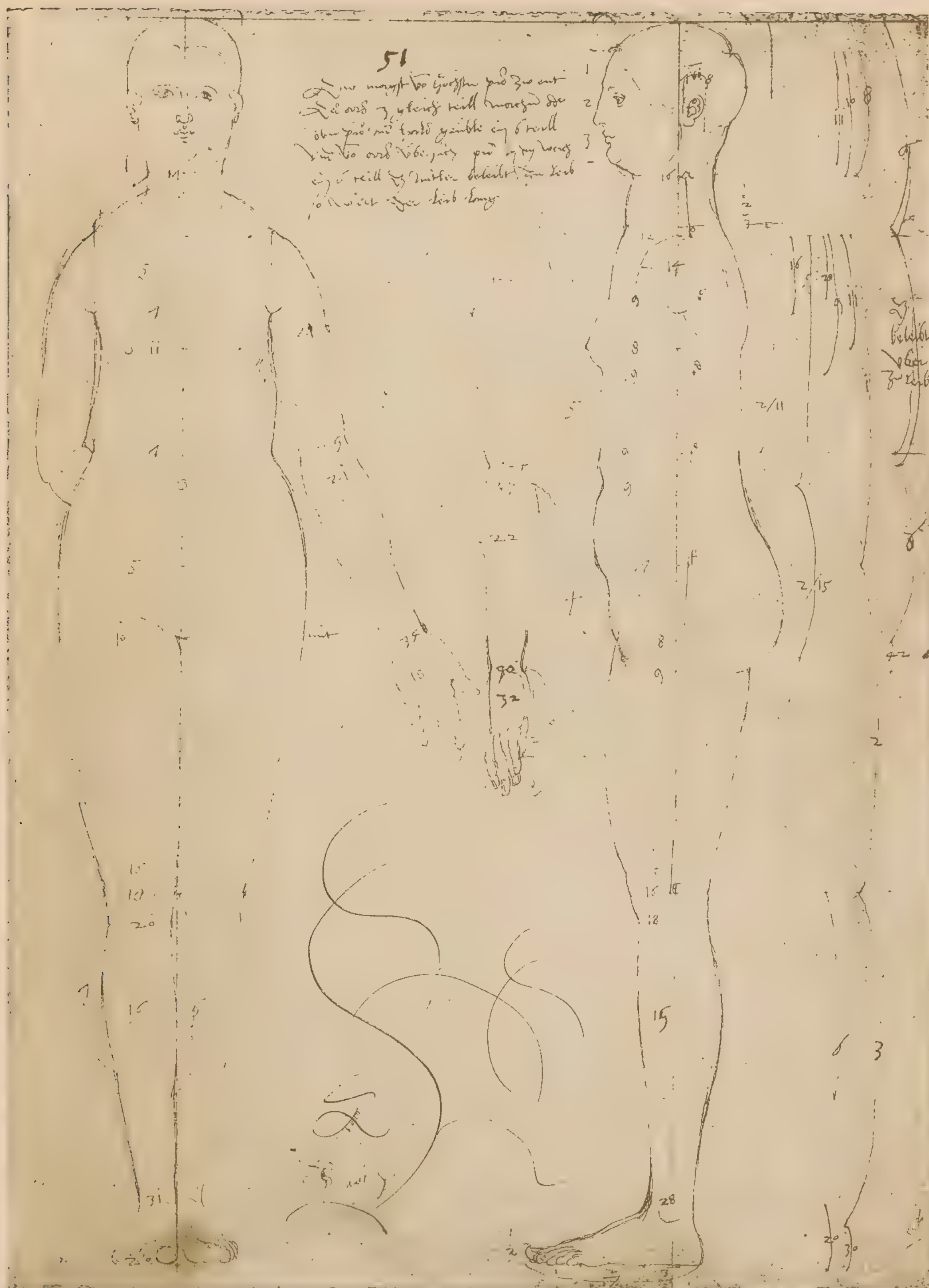
Taf. 83. (156.)



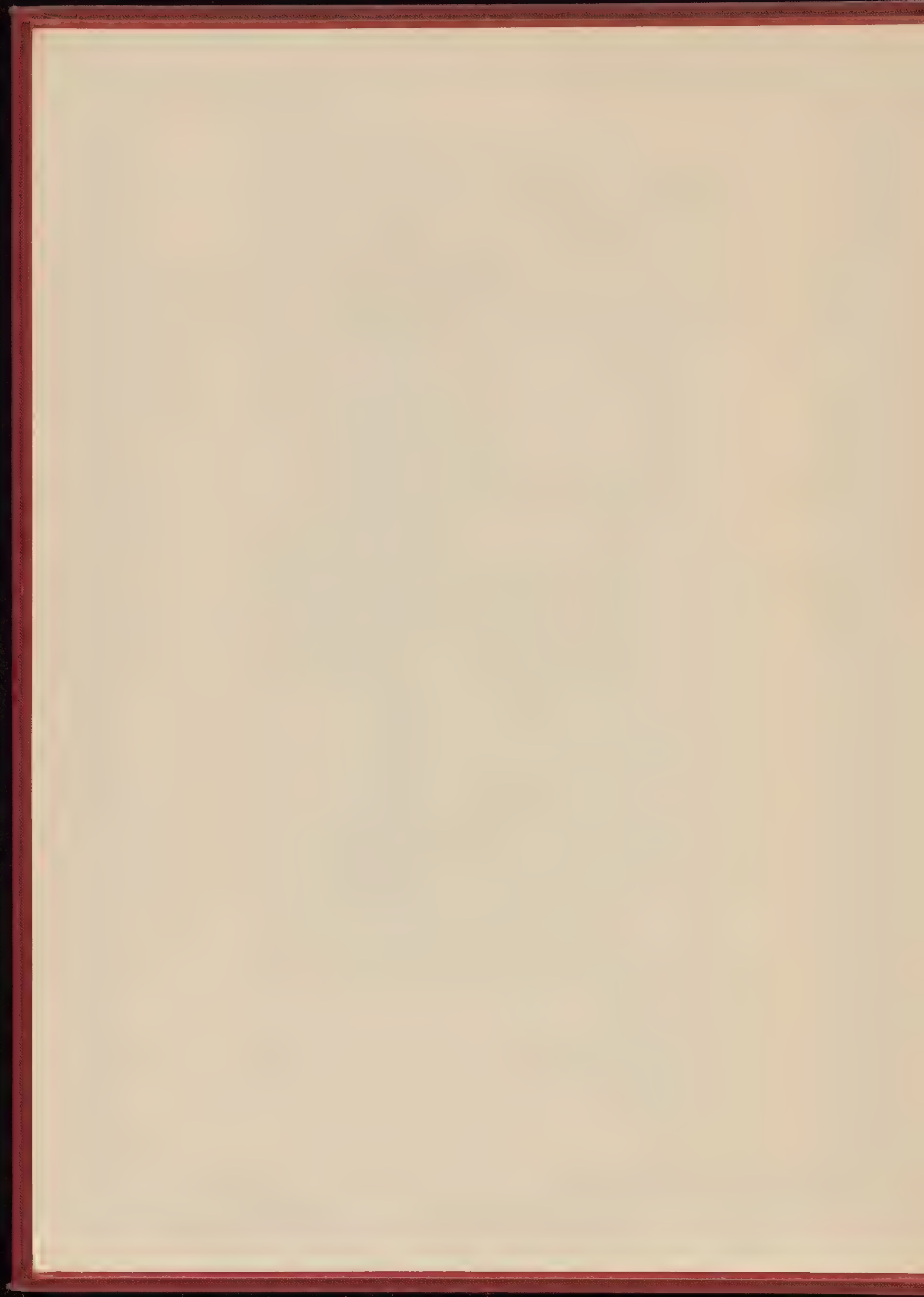
Taf. 84. (156 b.)

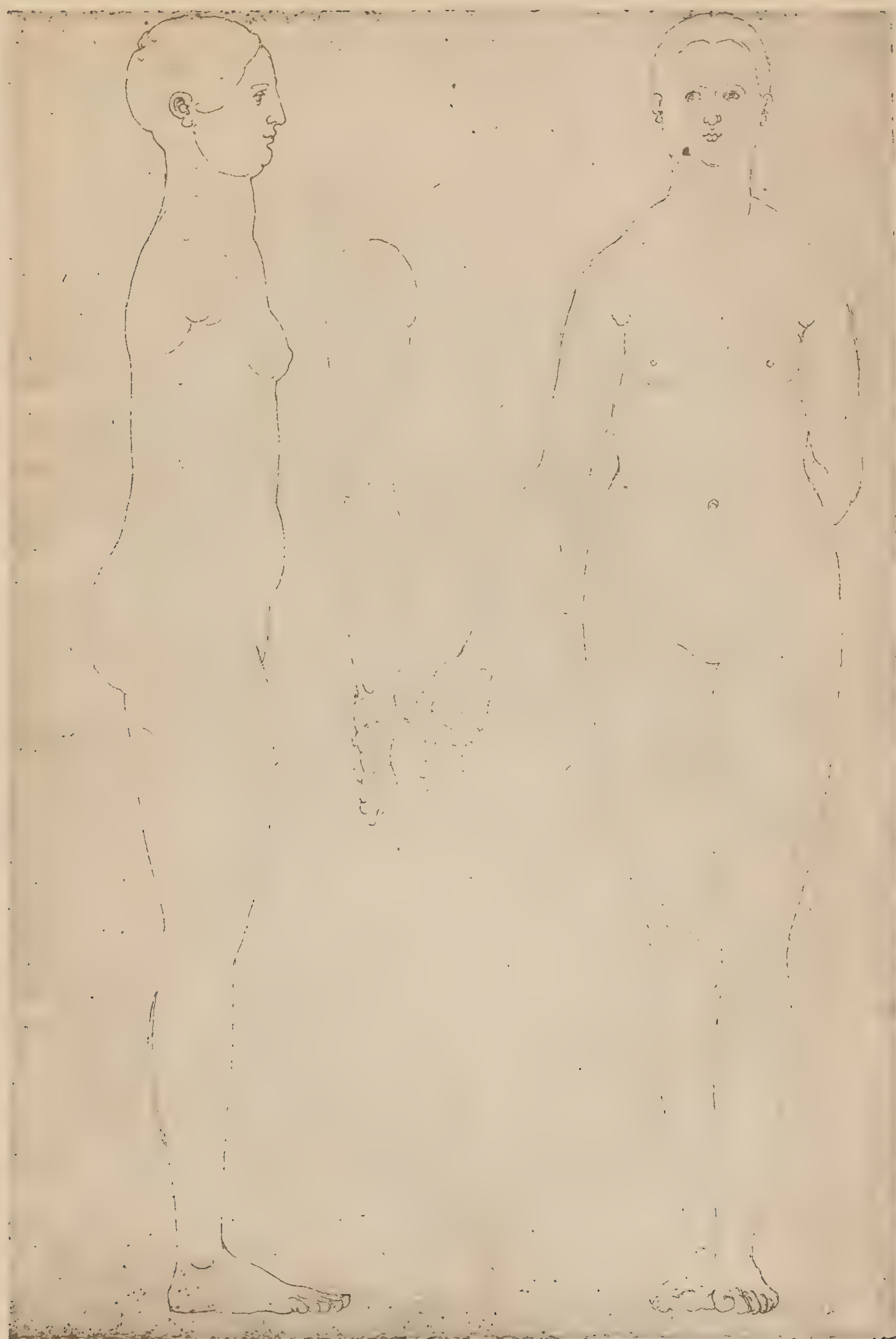
Taf. 85. (148.)

Taf. 86. (151.)

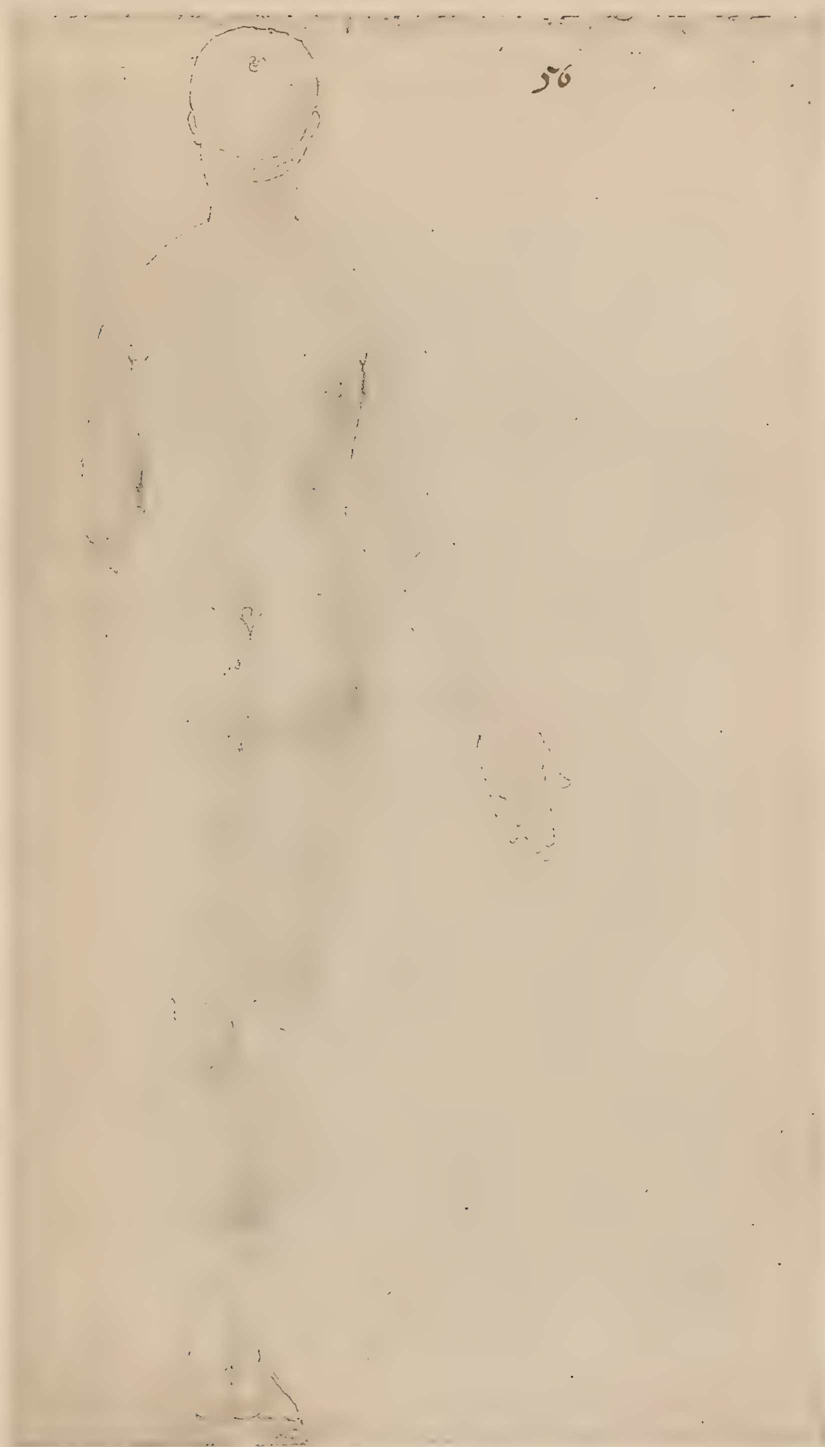


Taf. 87. (153.)





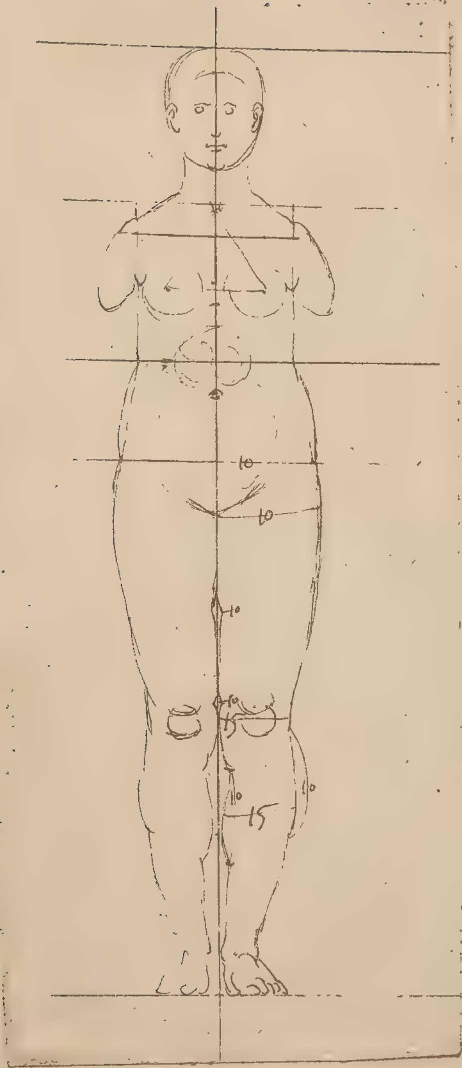
Taf. 88. (153 b.)



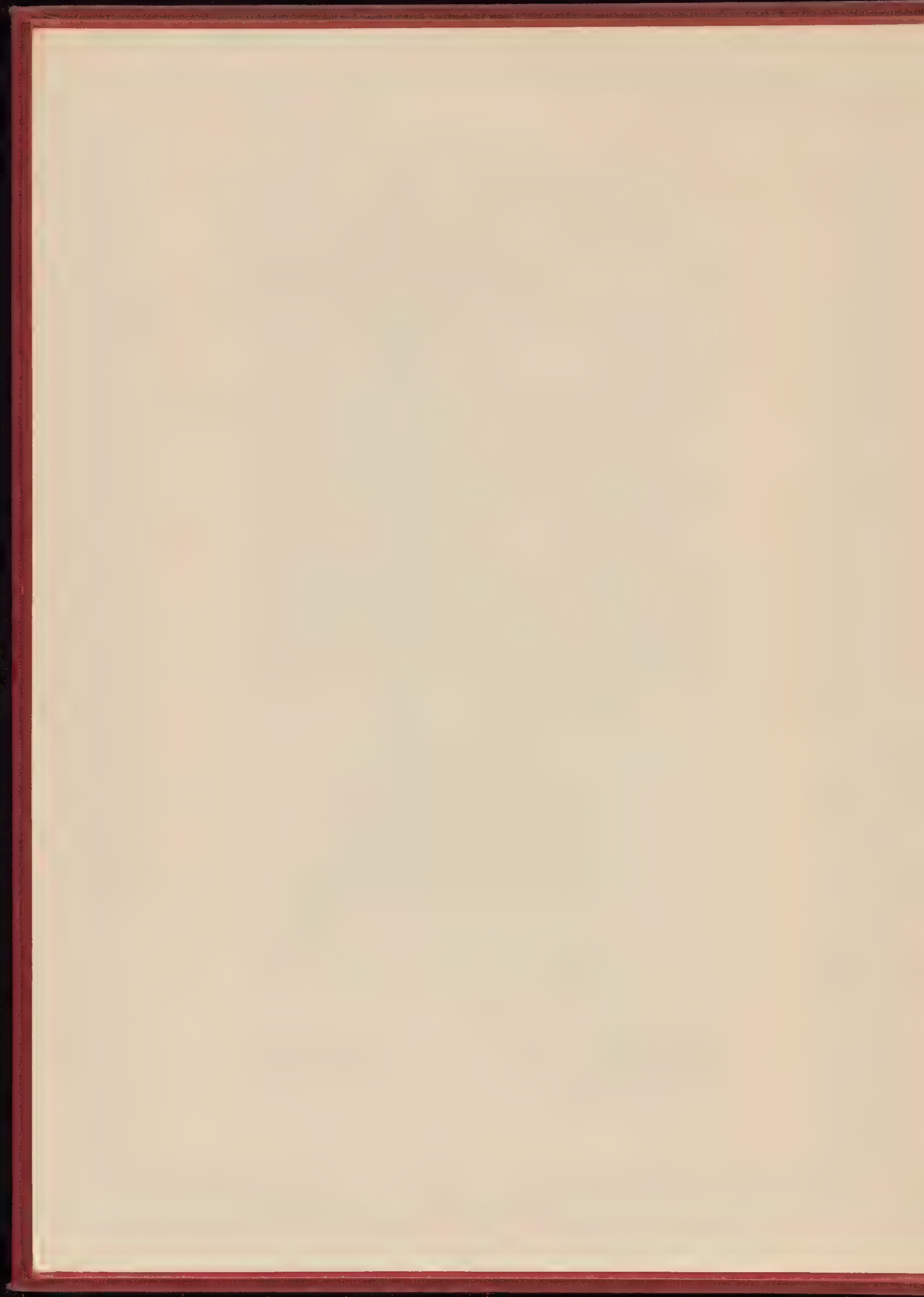
Taf. 89. (158.)



Taf. 90. (160.)

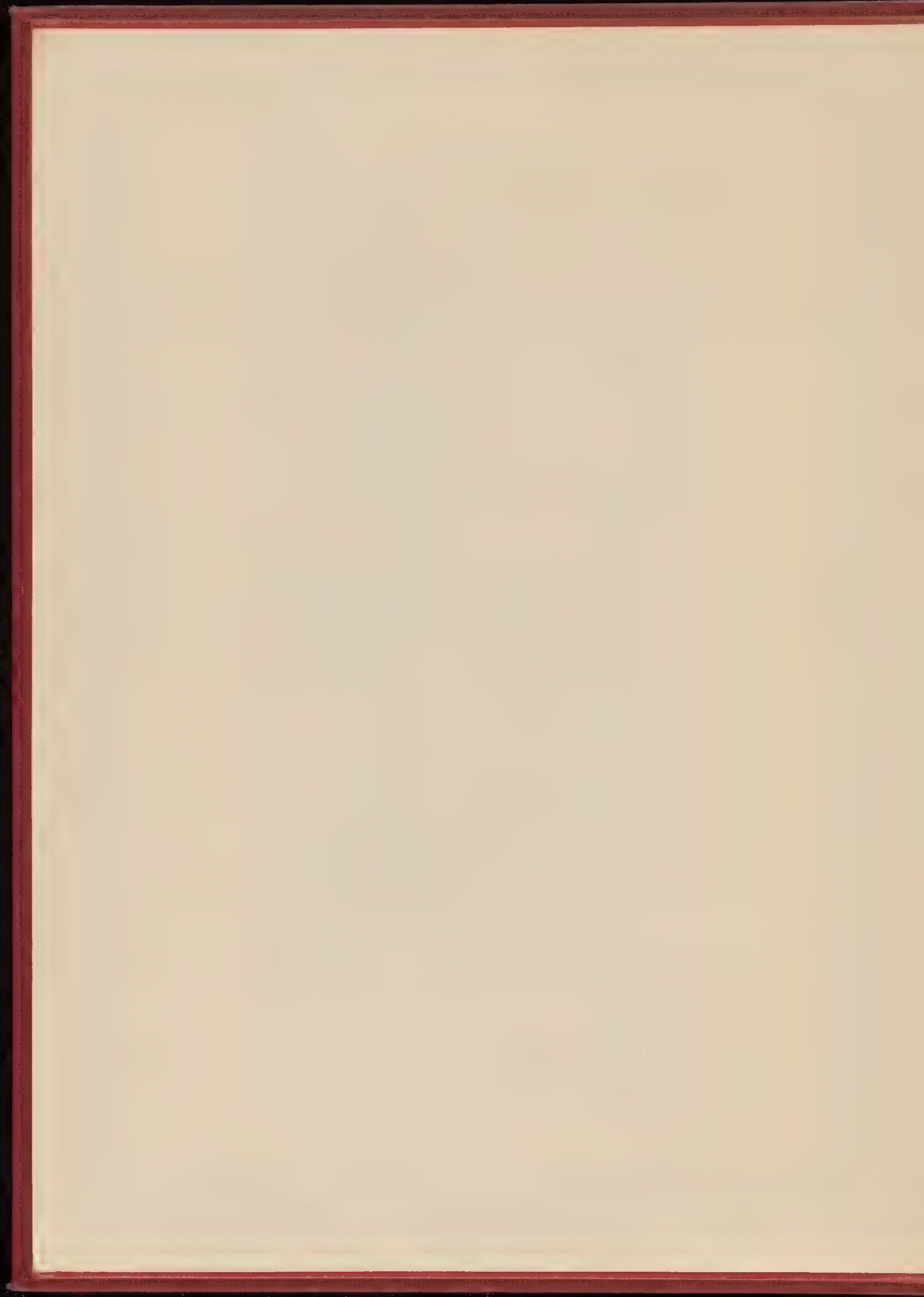


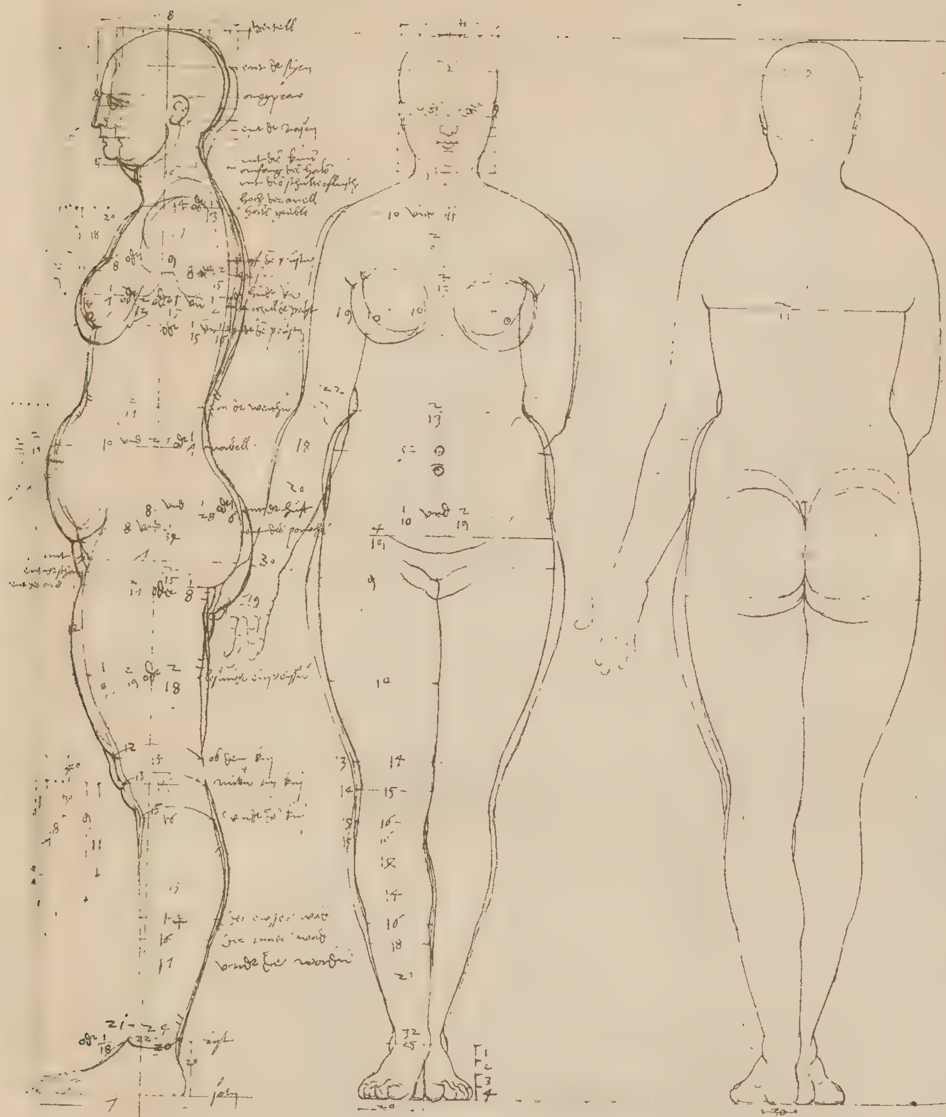
Taf. 91. (155.)



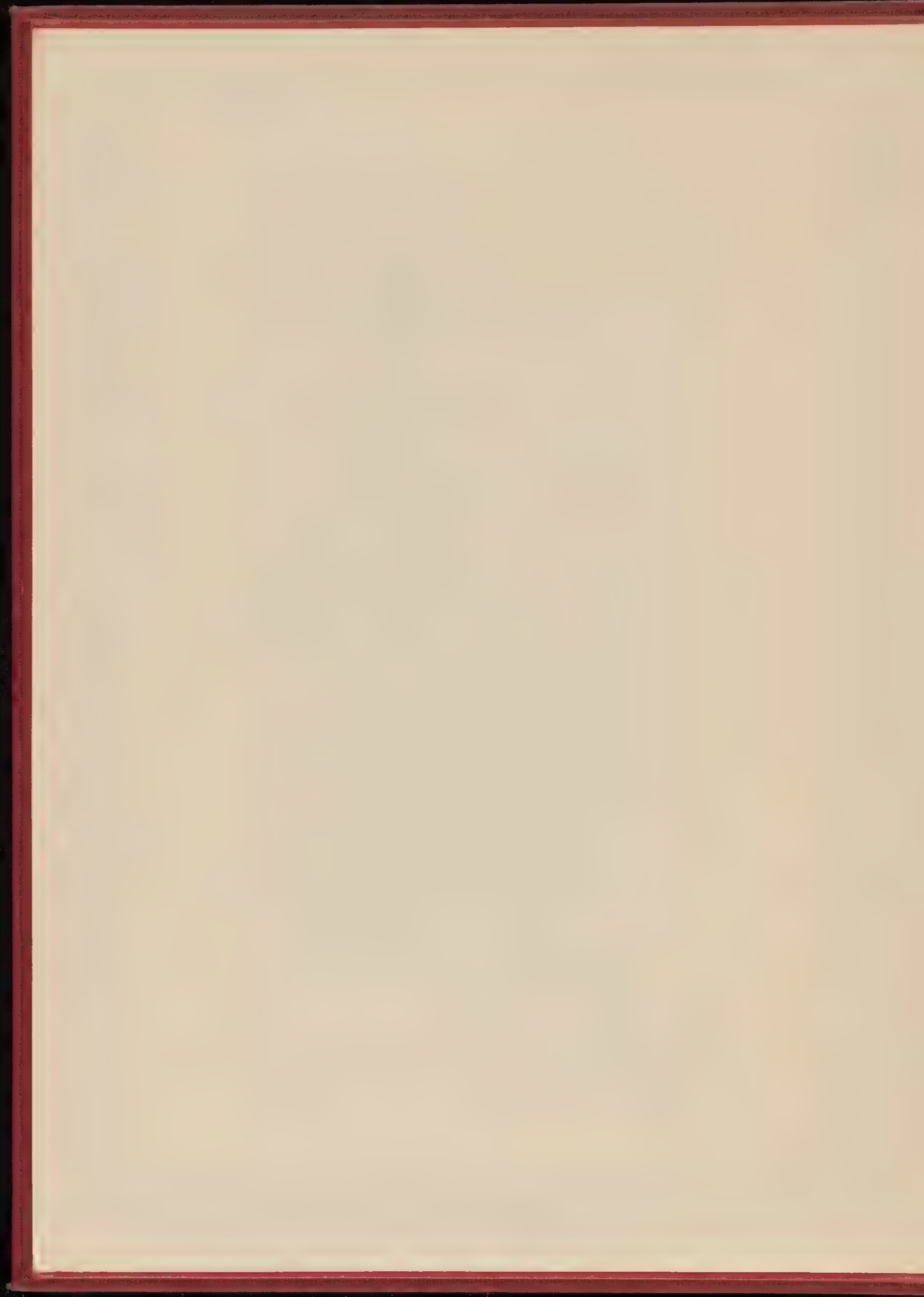


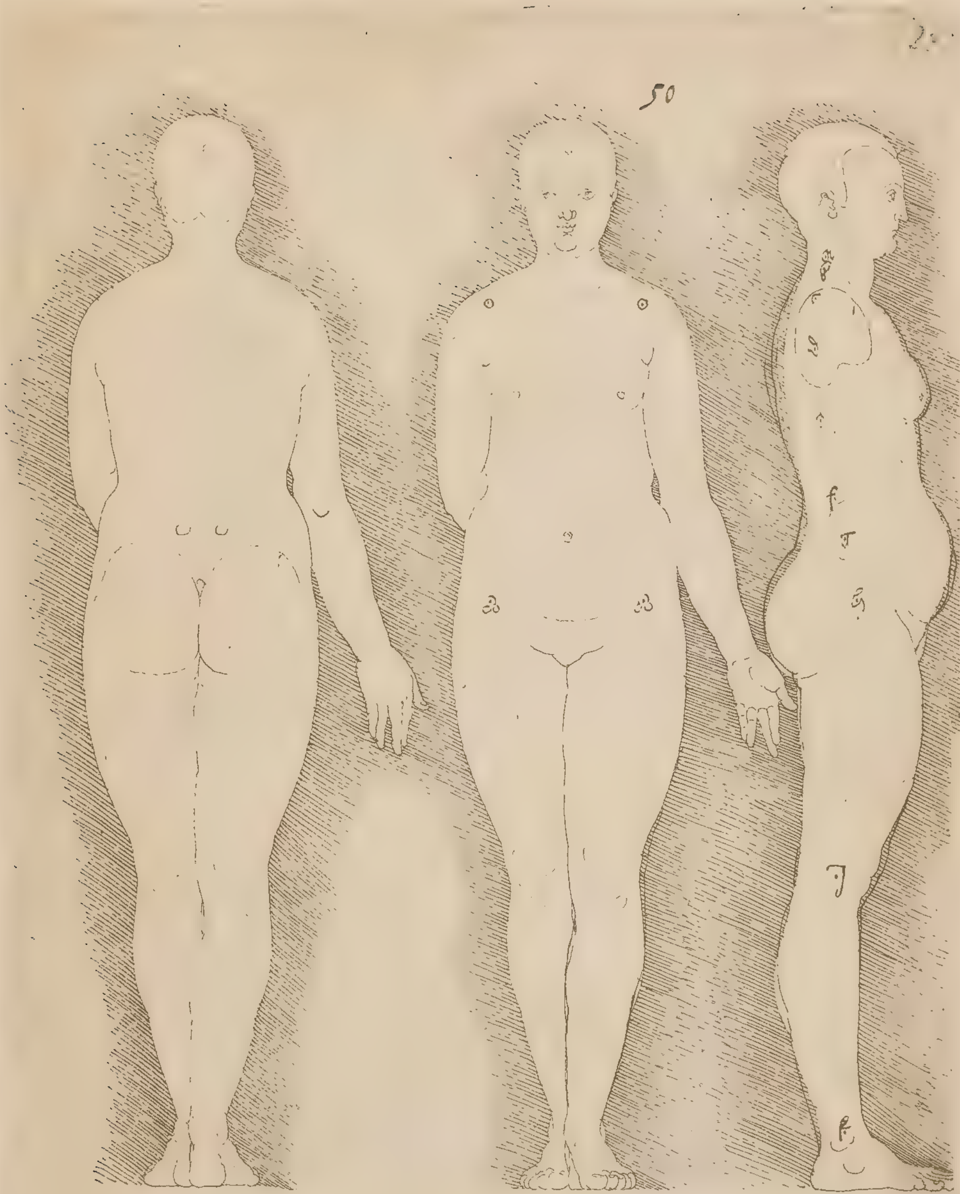
Taf. 92. (164.)



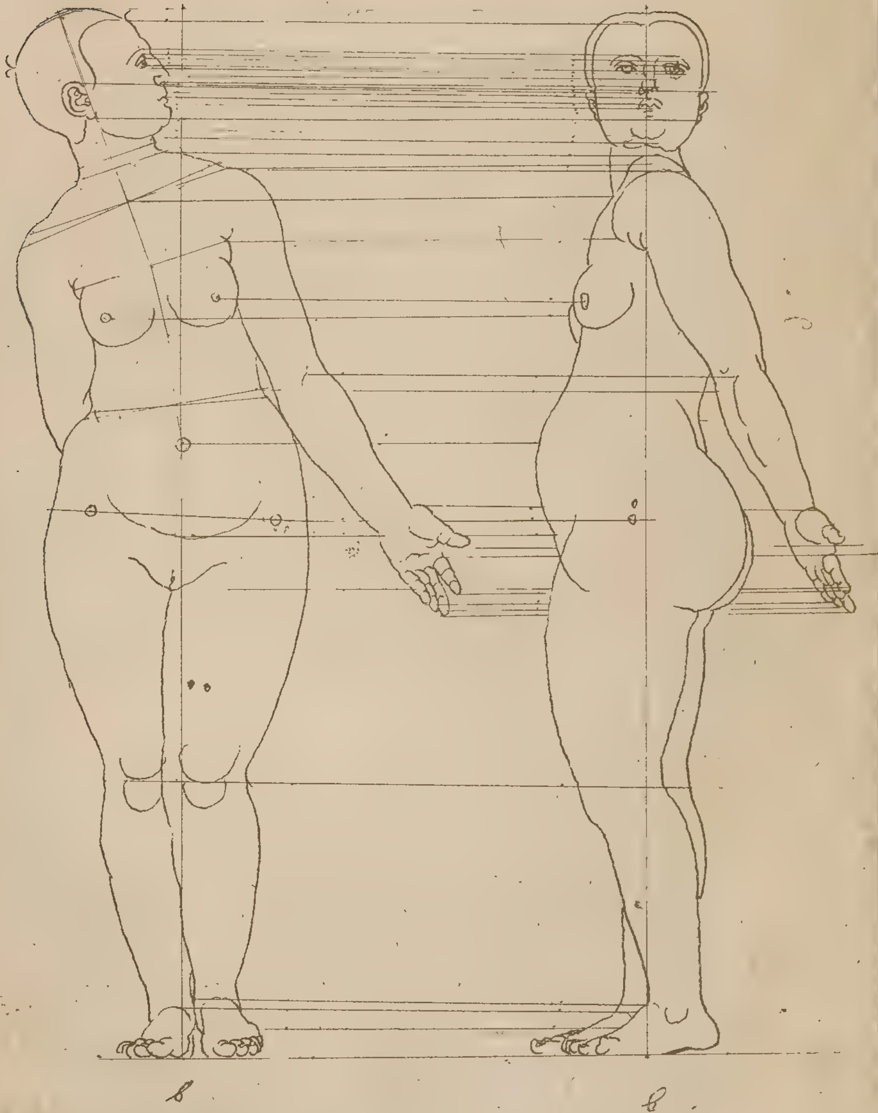


Taf. 93. (152^{b}.)

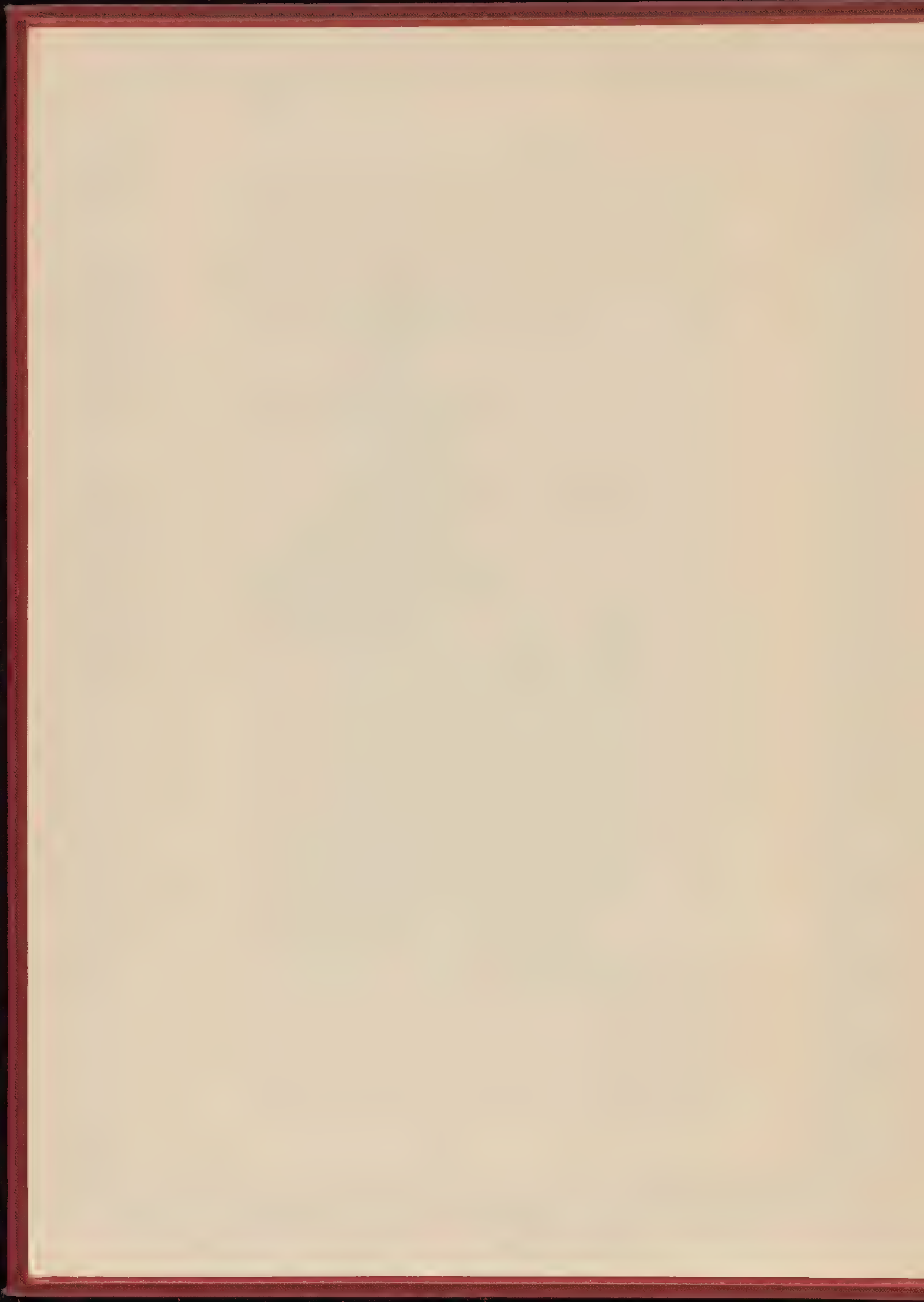




Taf. 94. (152.)

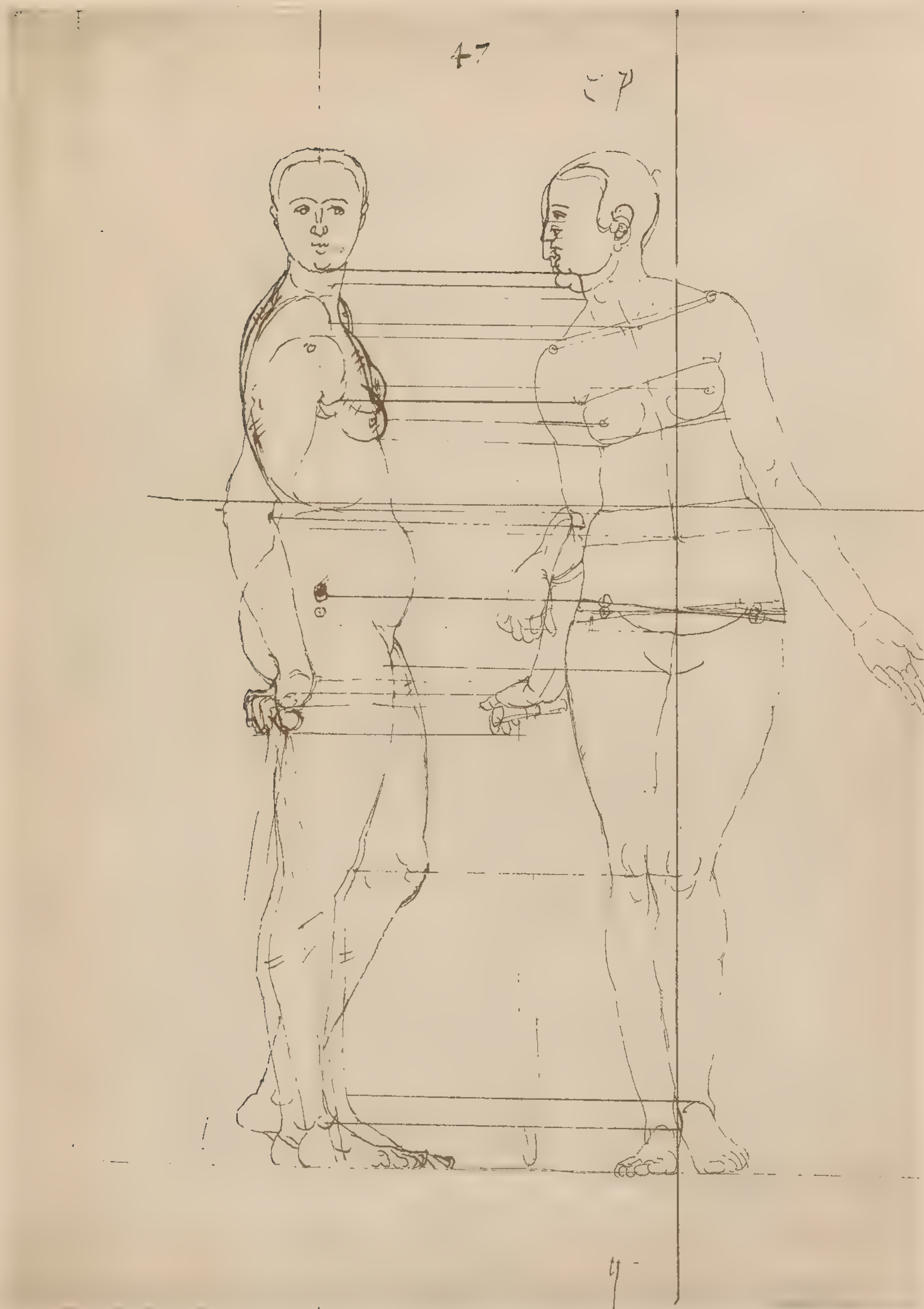


Taf. 95. (154 b.)





Taf. 96. (157.)



Taf. 97. (149.)



Taf. 98. (149 b.)



Taf. 99. (164 b.)



Taf. 100. (164 c.)

16 32
2 2 2
1
52 104 312
1 3 5 8

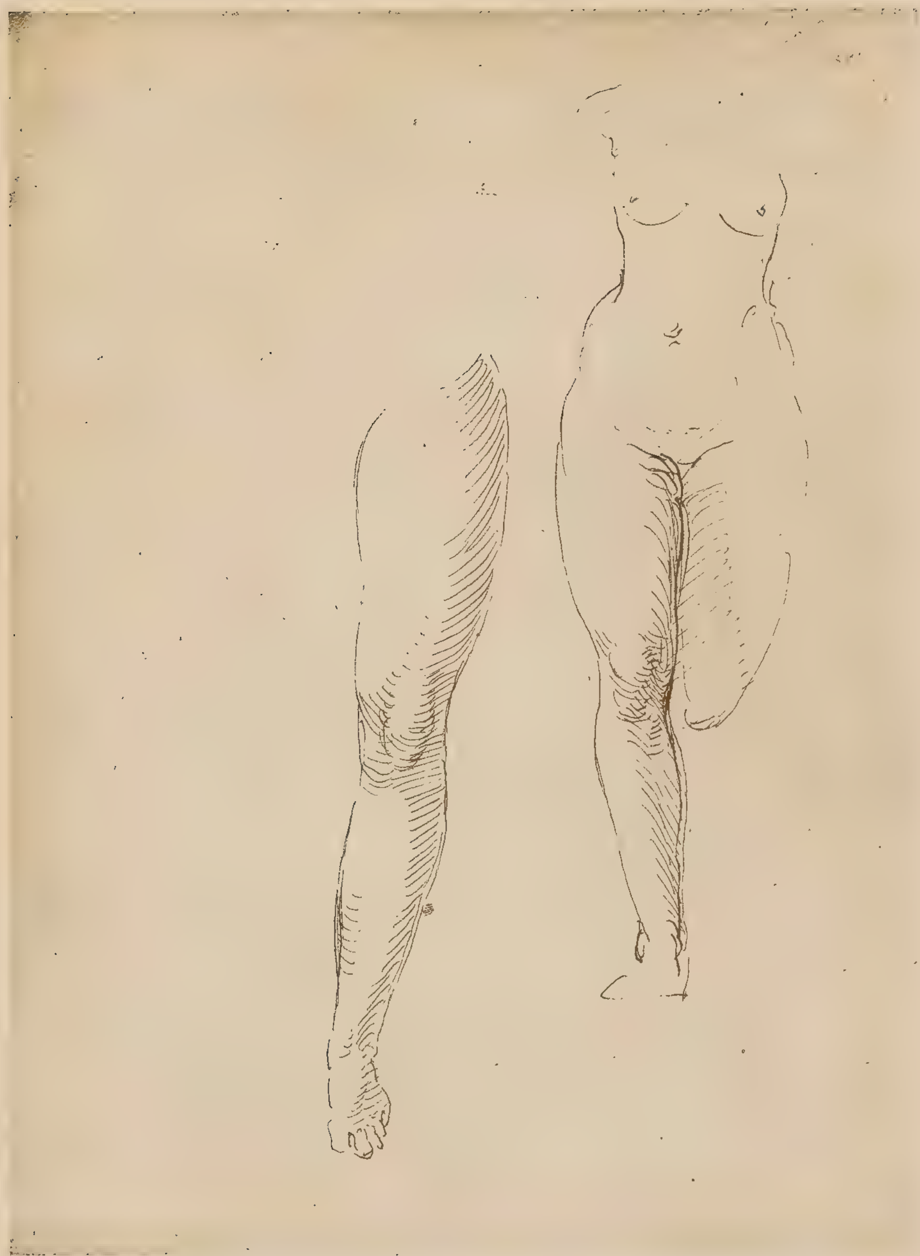






[illegible]

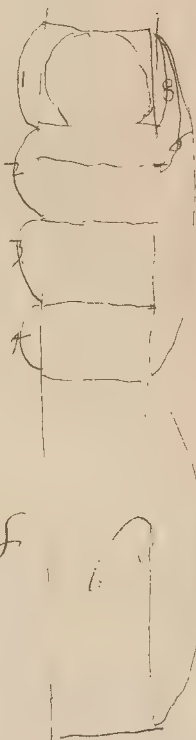
Taf. 101. (166 b.)



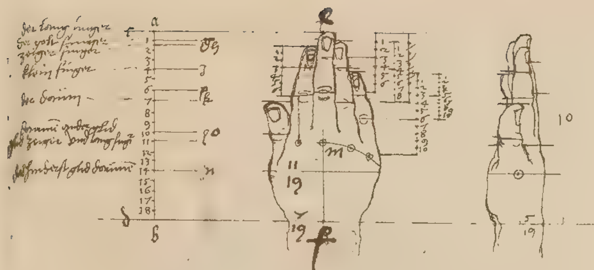
Taf. 102. (159 b.)

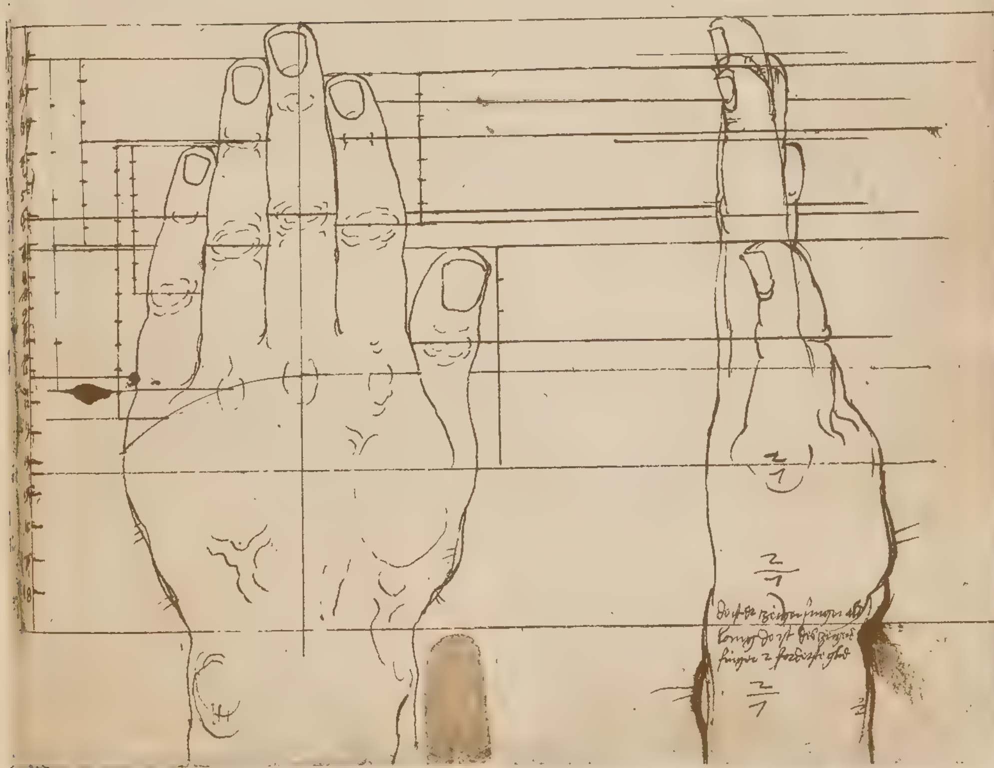






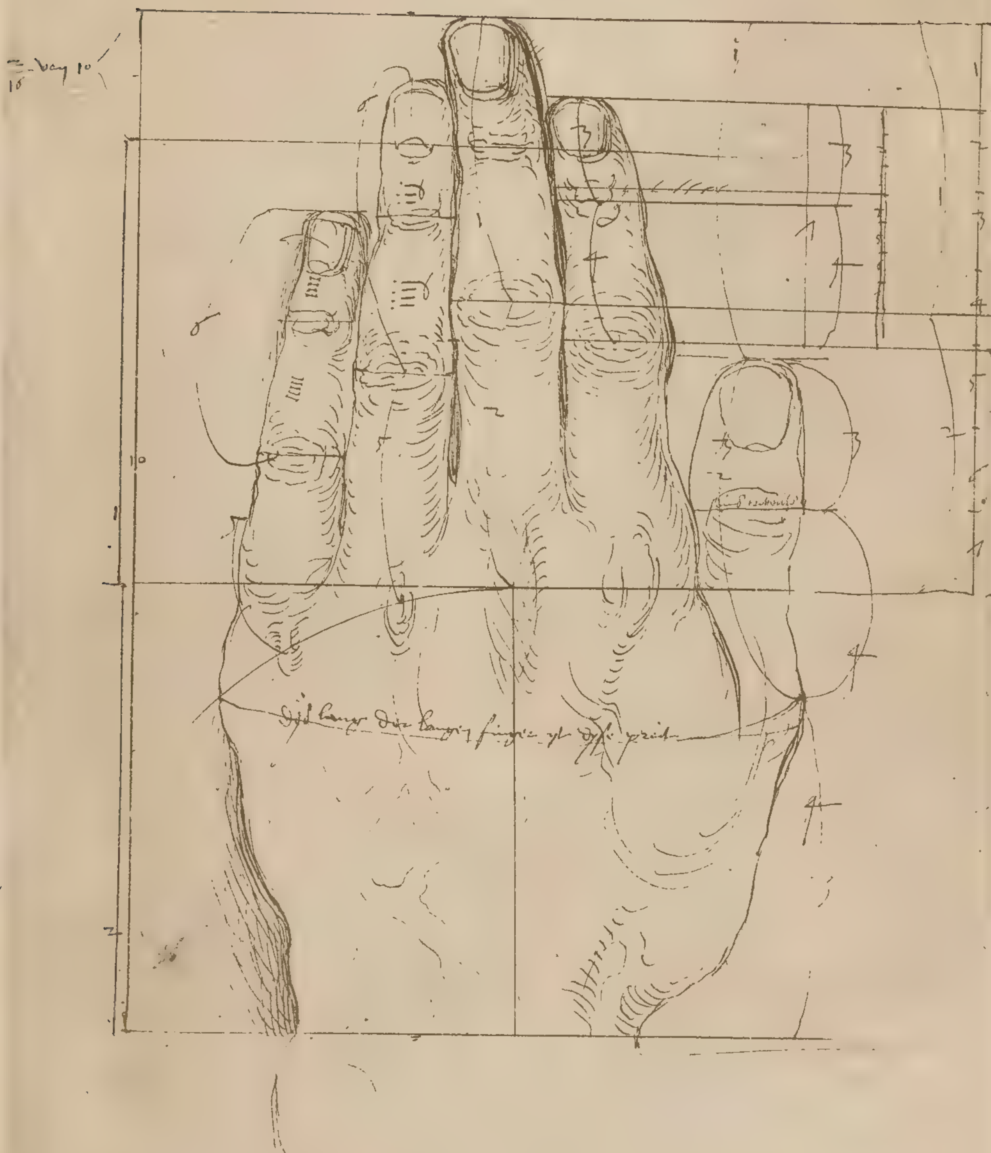
Taf. 103. (146 b.)





Taf. 104. (95.)

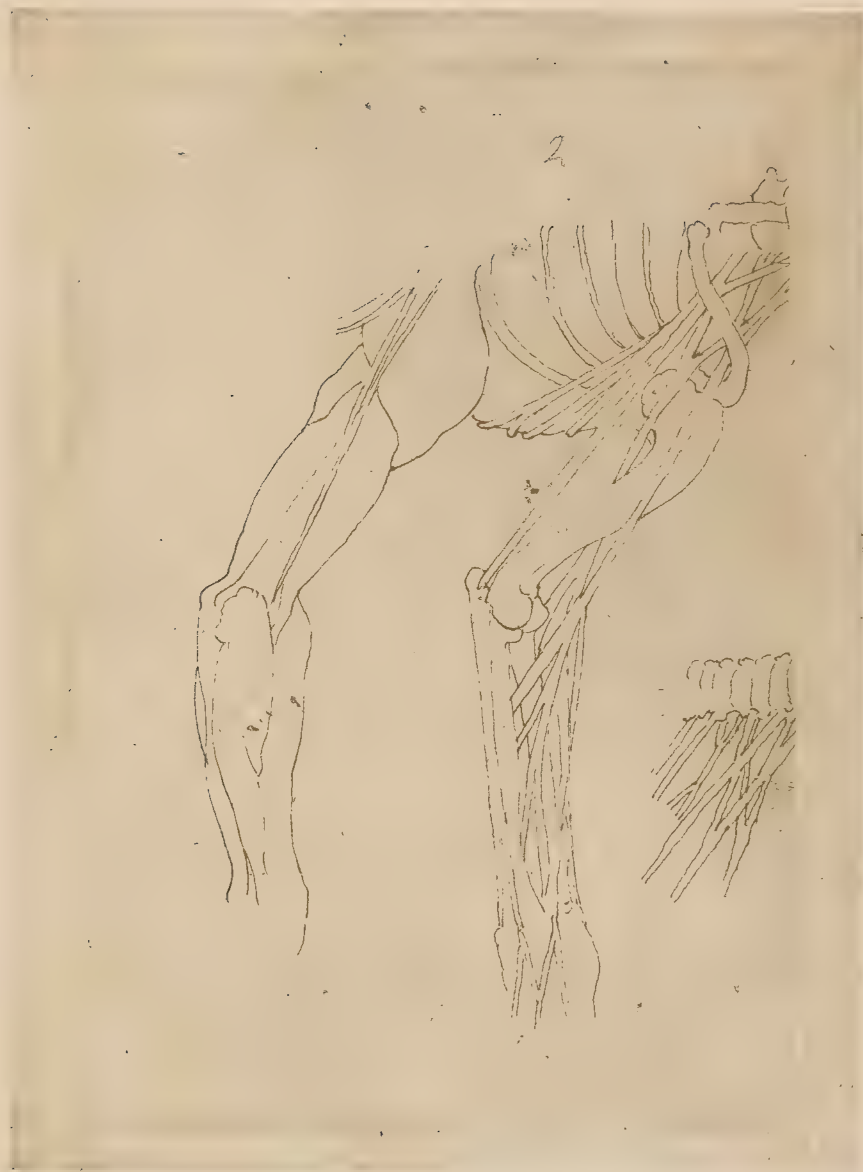
Taf. 105. (96.)



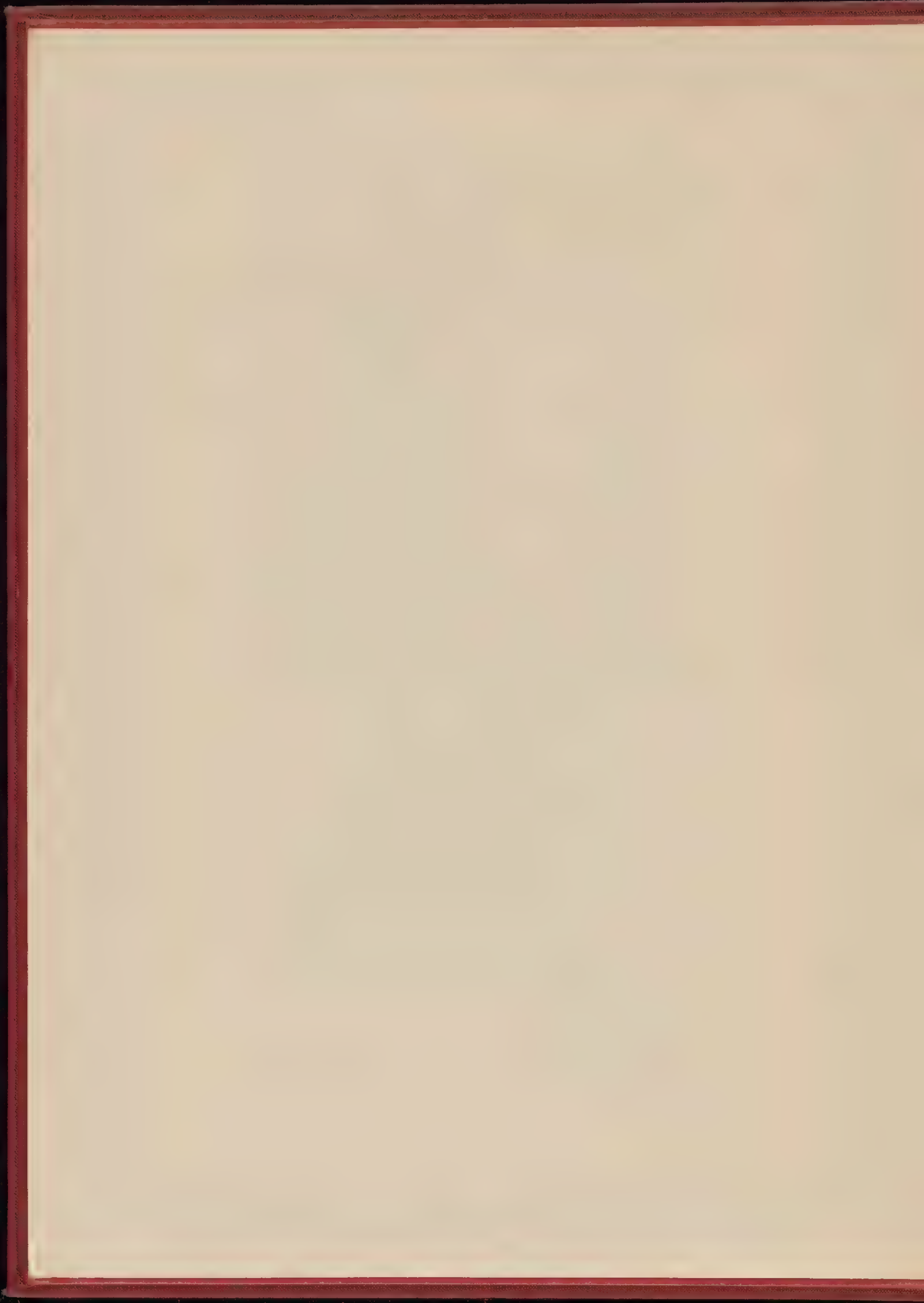
Taf. 106. (100.)



Taf. 107. (130 b.)

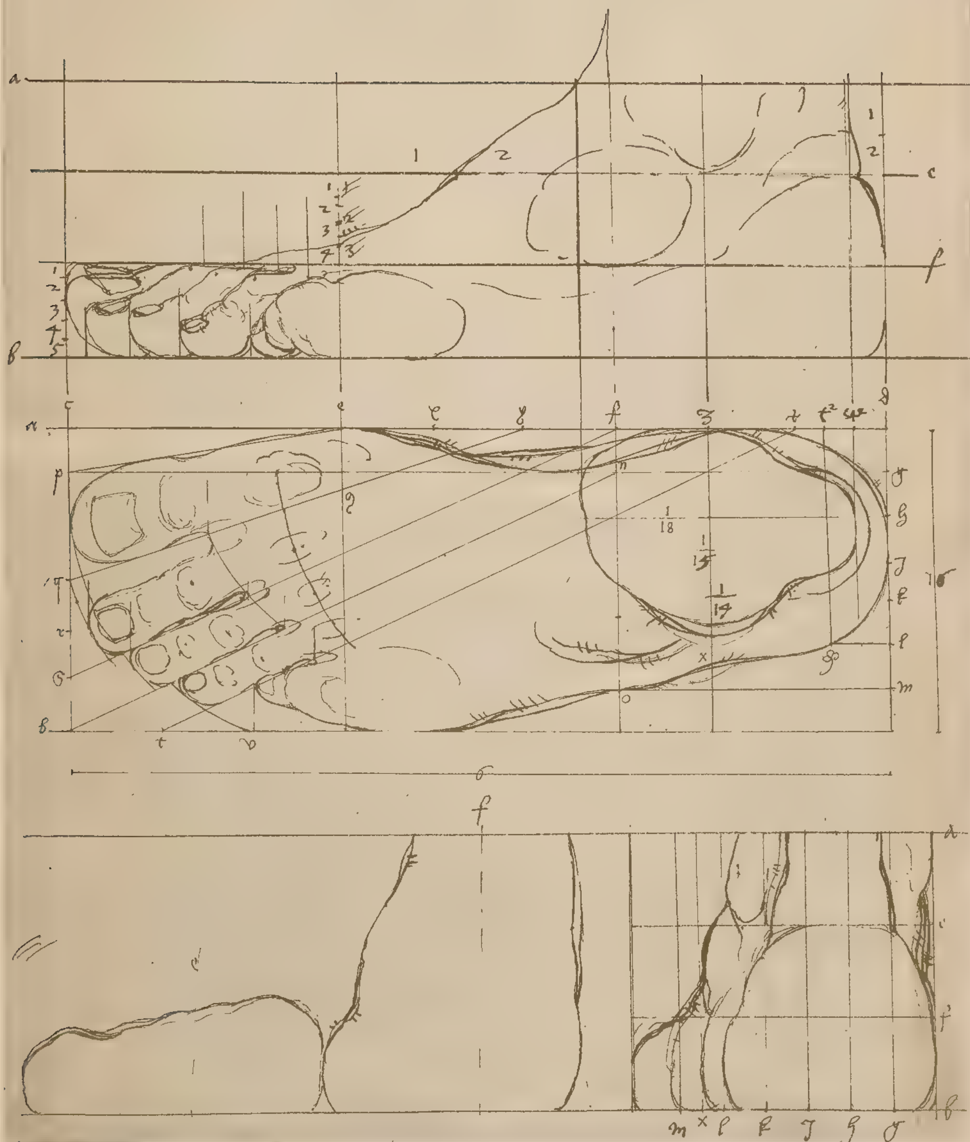


Taf. 108. (133 b.)





Taf. 109. (131.)

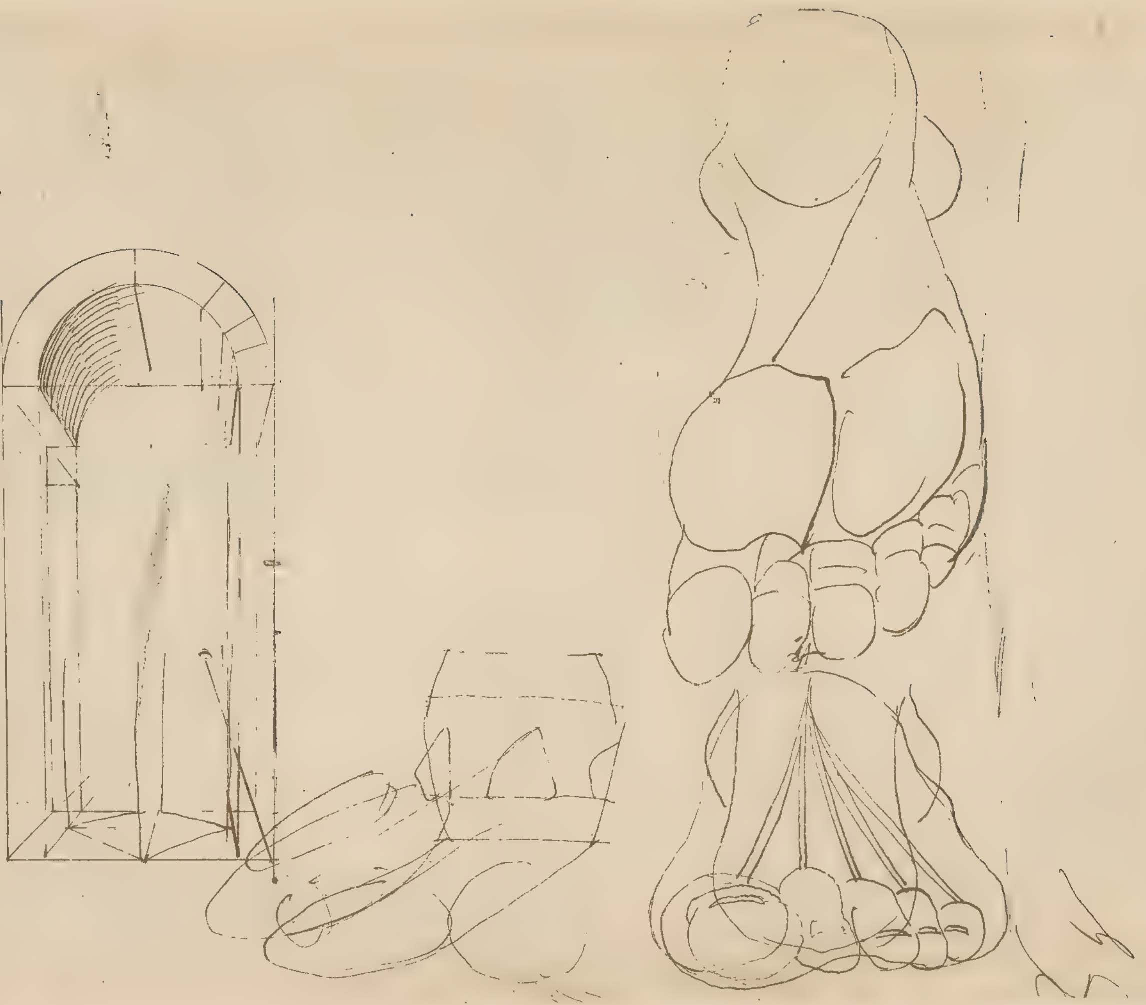




Taf. 111. (98.)

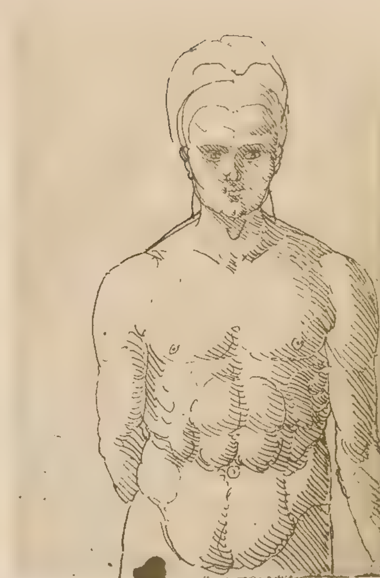


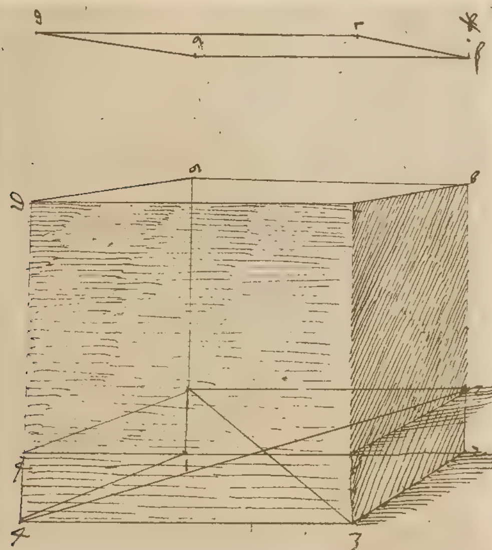
Taf. 112. (98 b.)

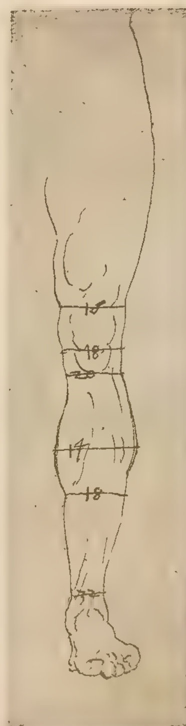


Taf. 113. (99 b.)





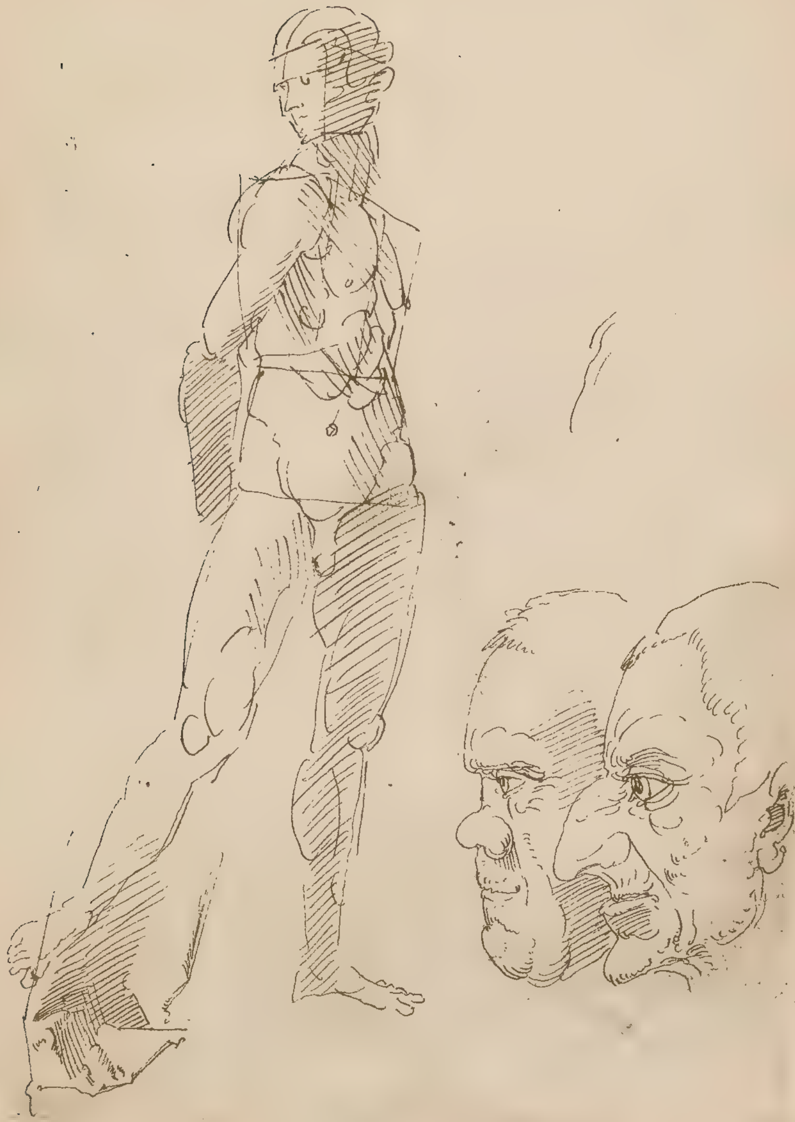






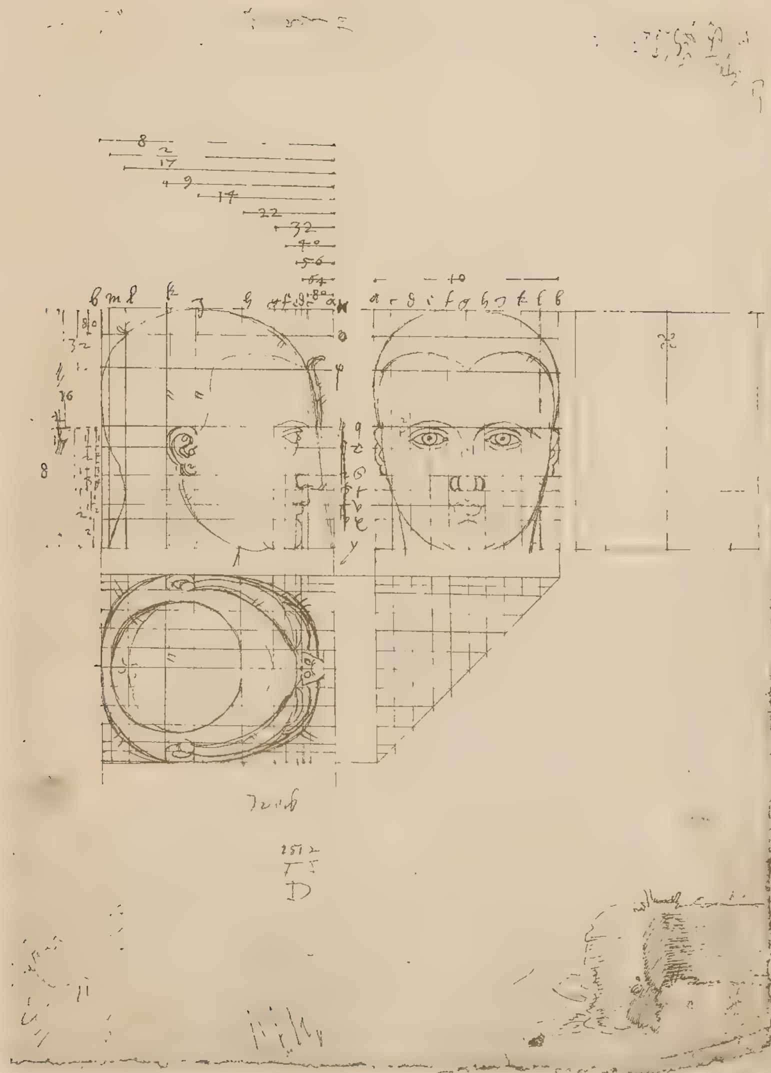
Taf. 114. (166. 168^{b}. 102^{b}. 169.)

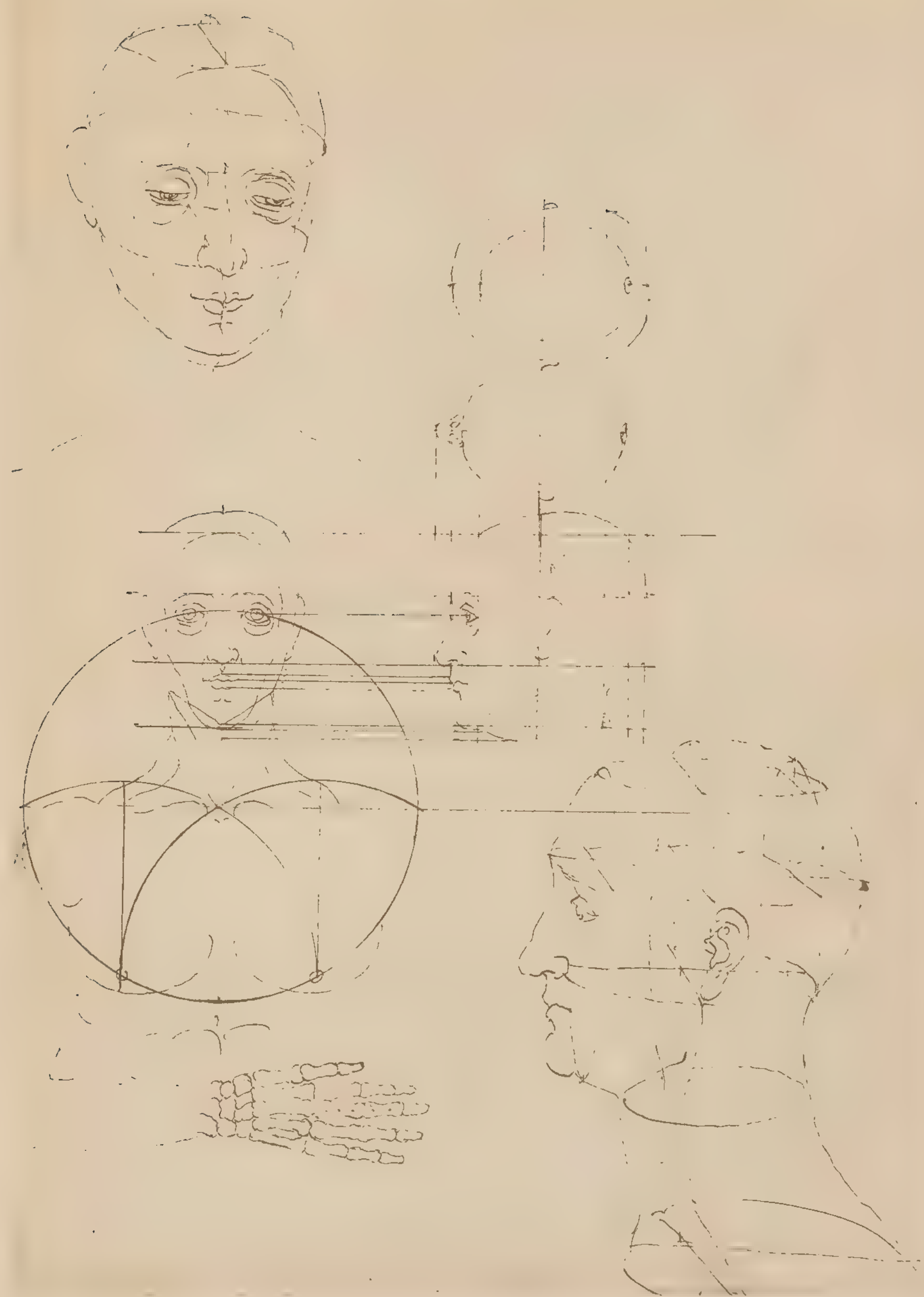
68



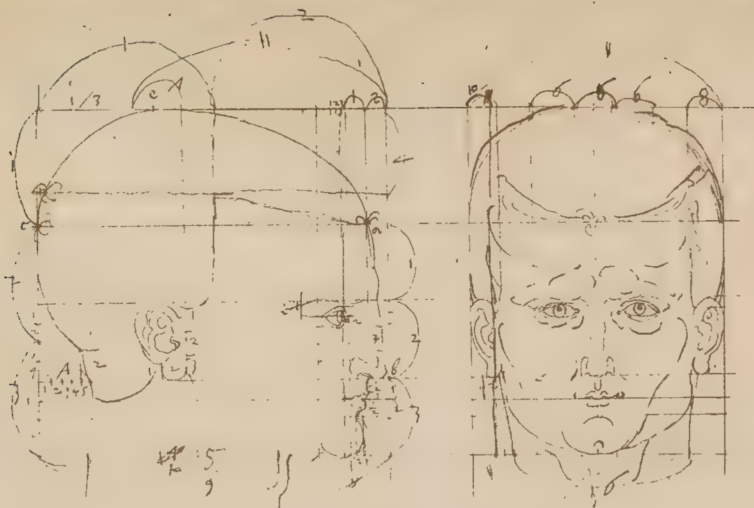
Taf. 115. (170.)

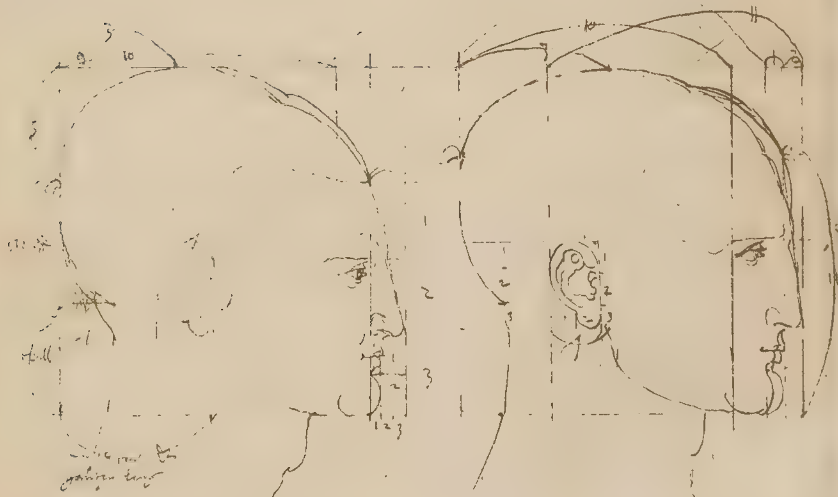
l



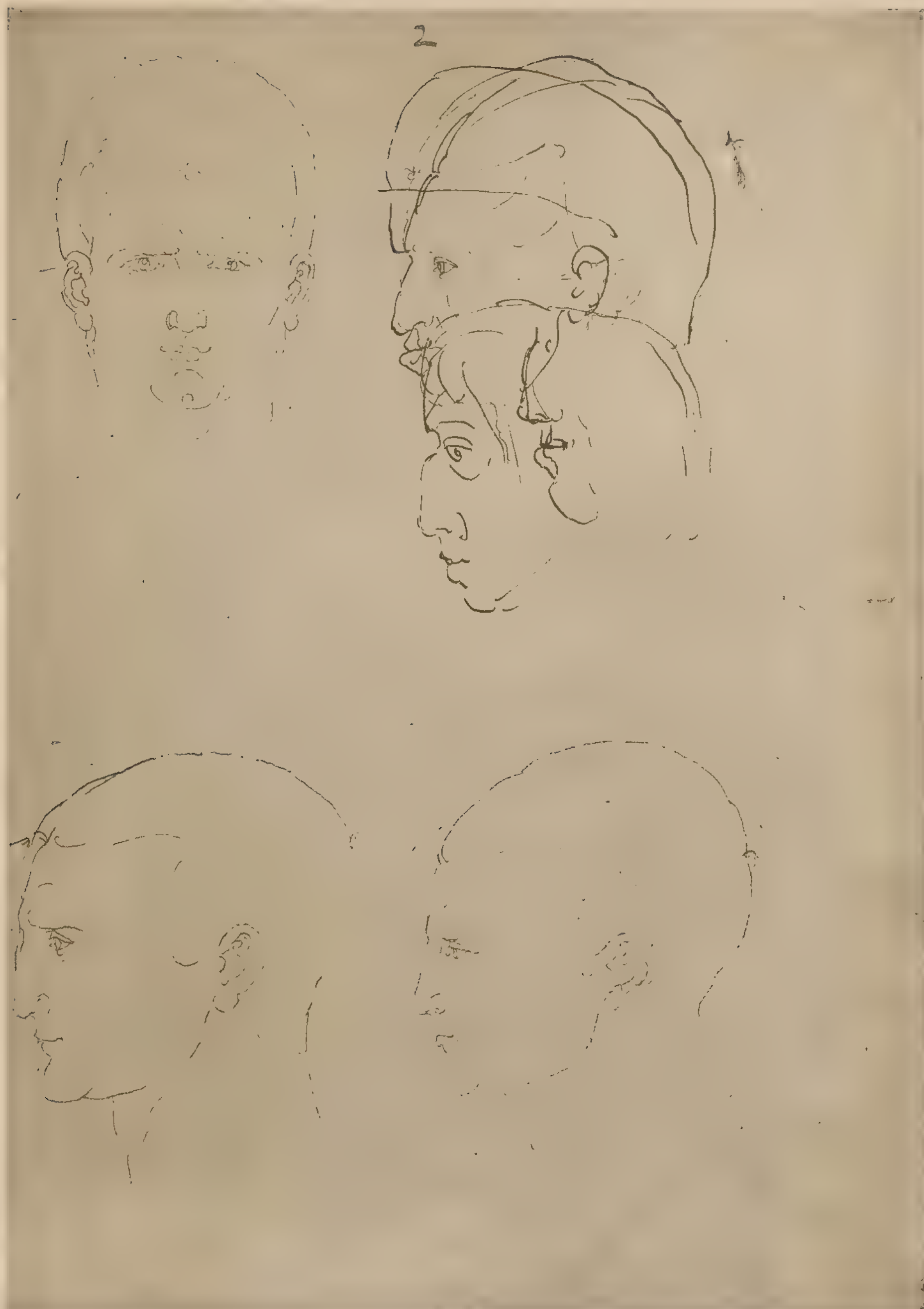


Taf. 117. (91 b.)

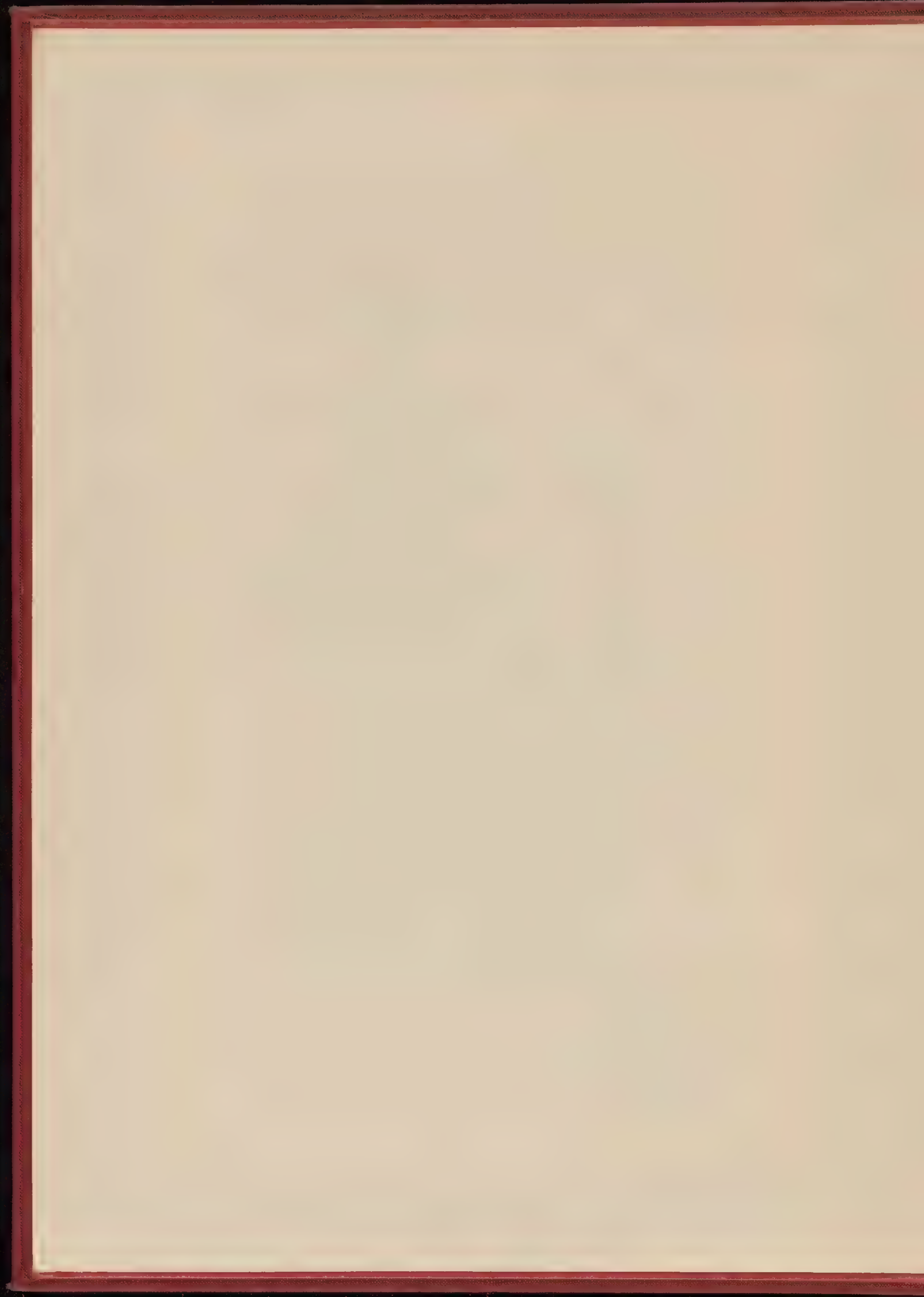




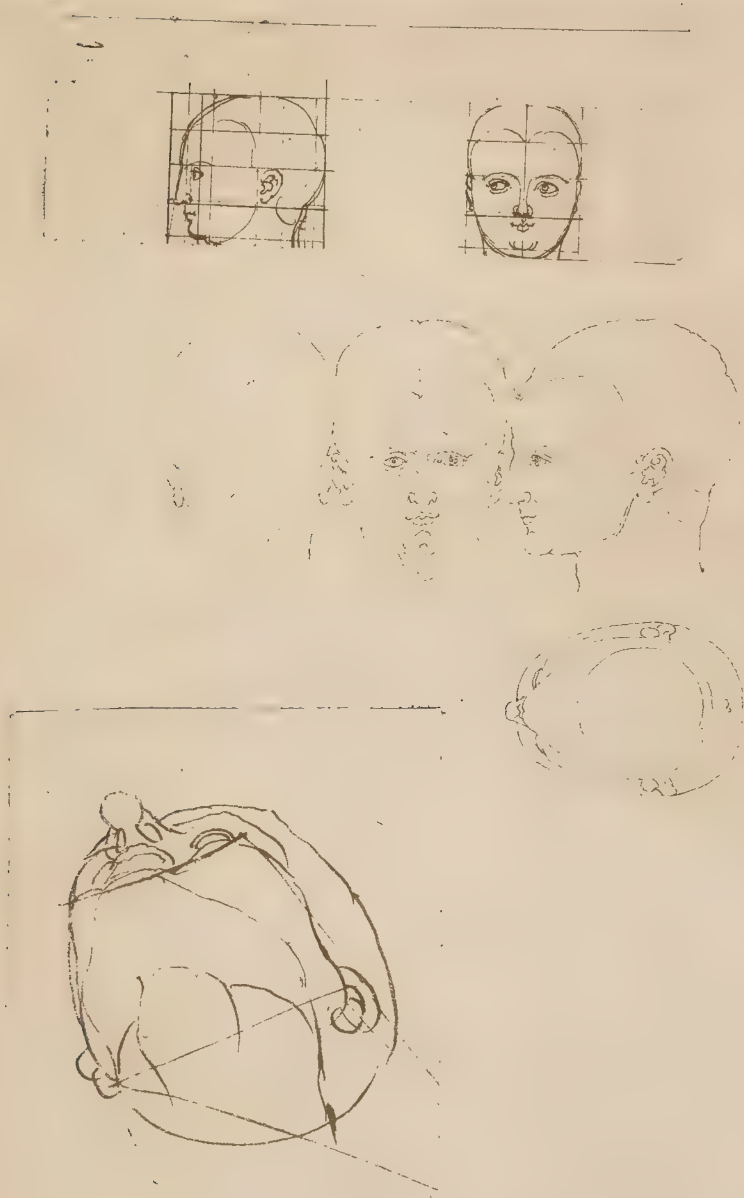
Taf. 118. (92 b.)



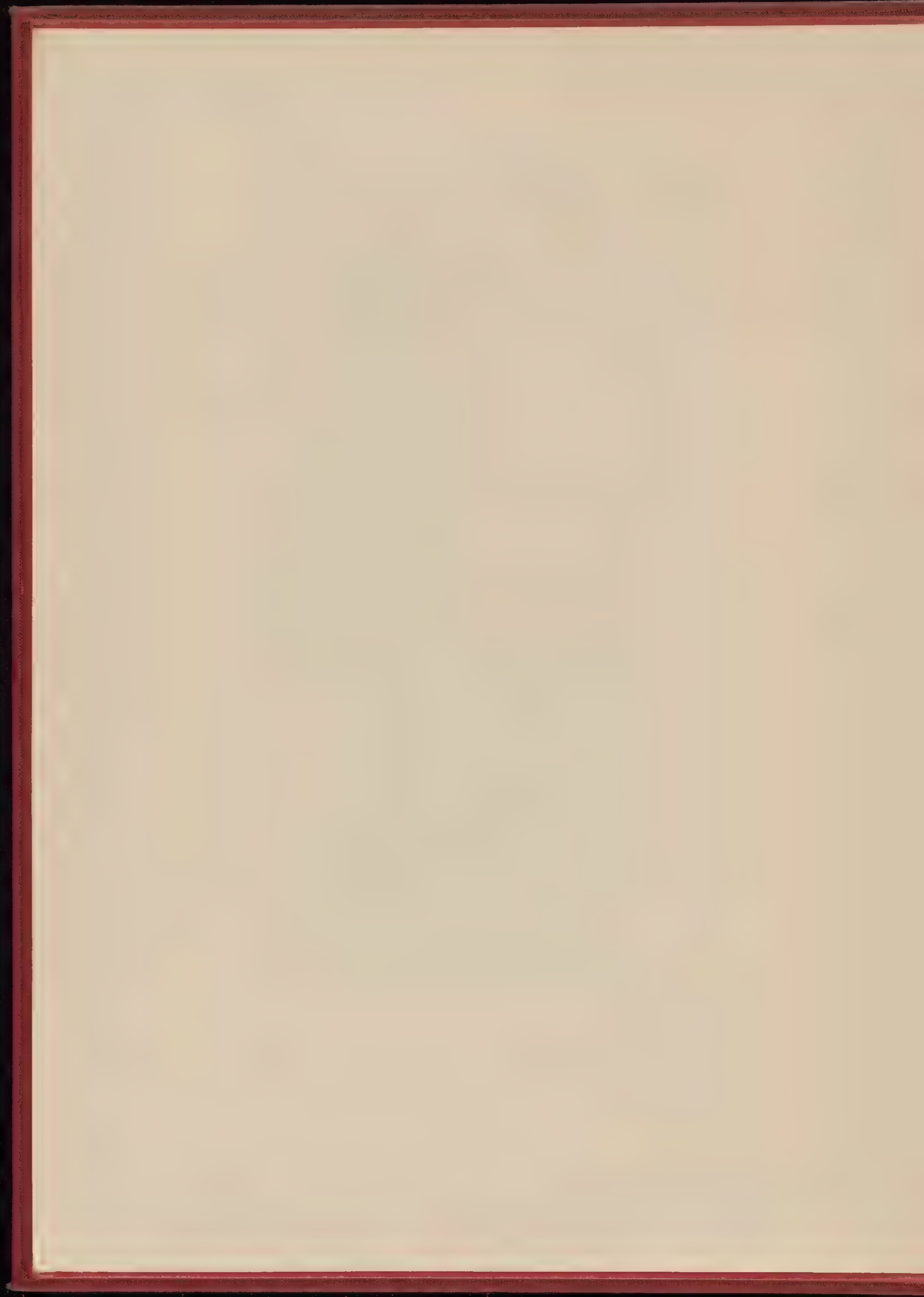
Taf. 119. (92.)



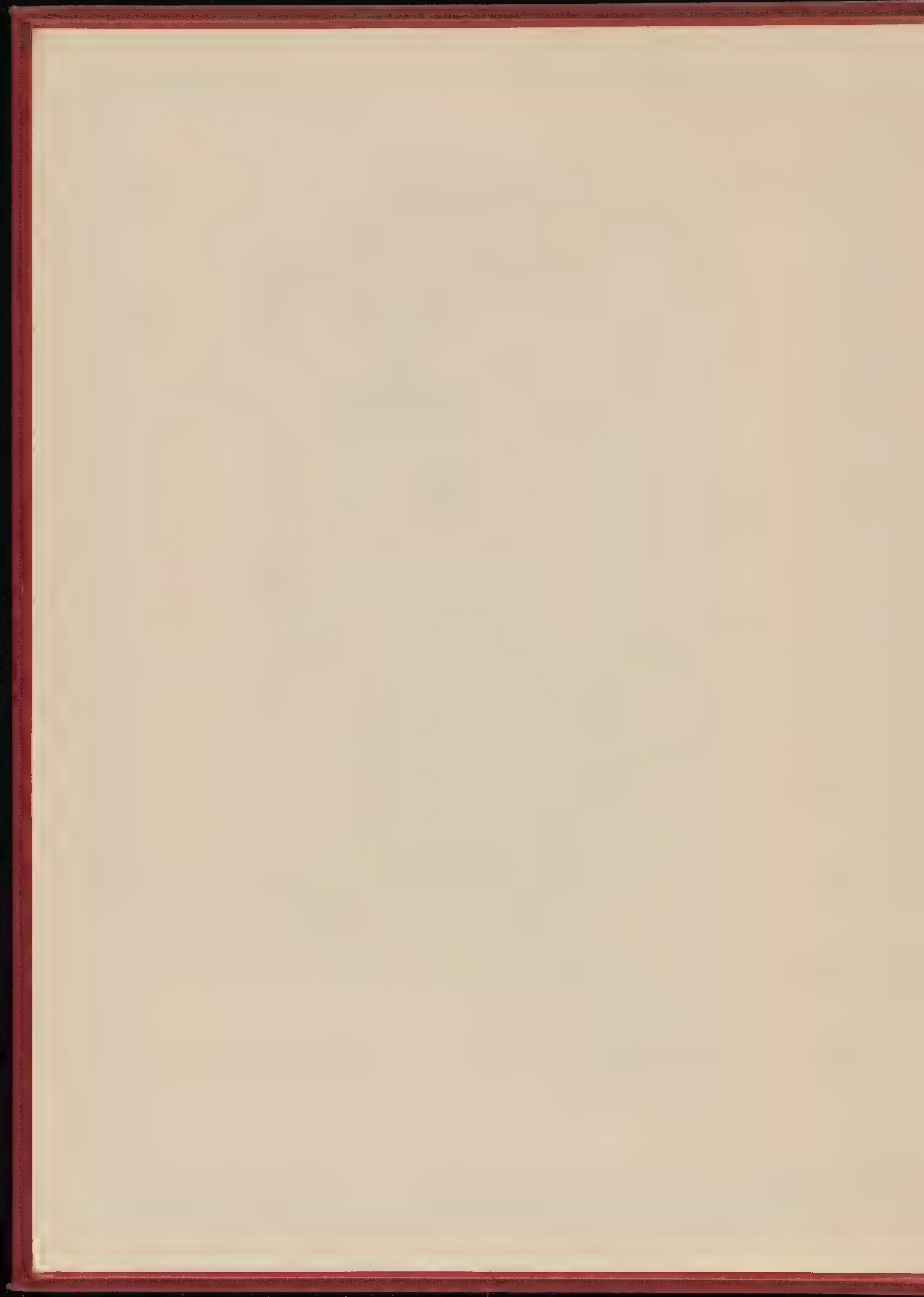
Taf. 120. (93.)

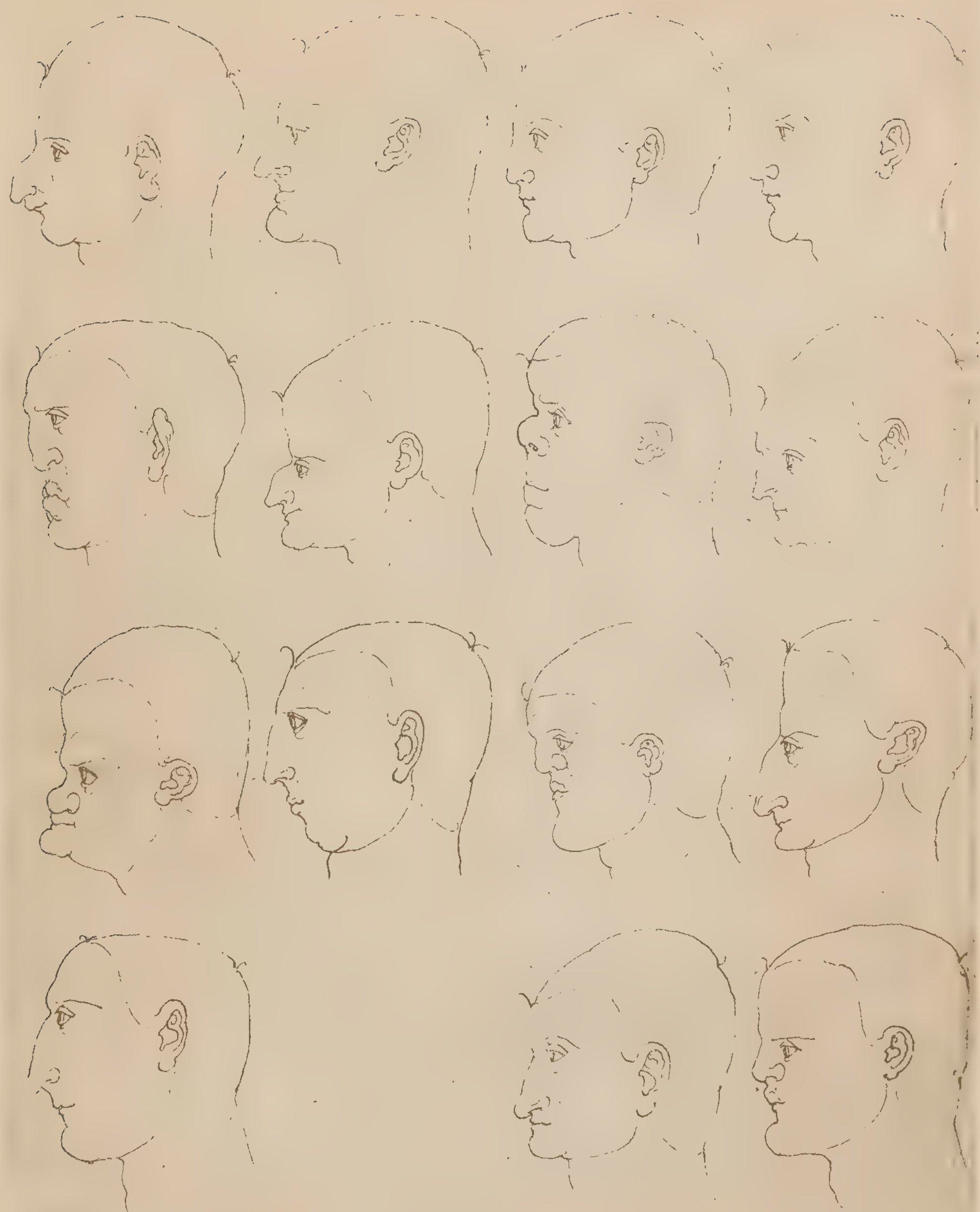


Taf. 121. (93 b.)



Taf. 122. (94.)





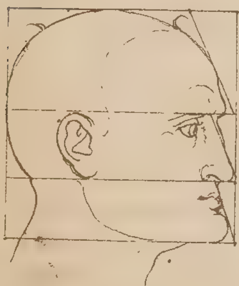
Taf. 123. (94 b.)

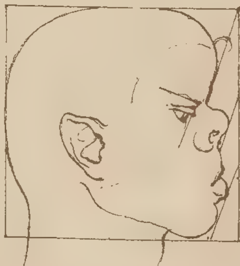
10

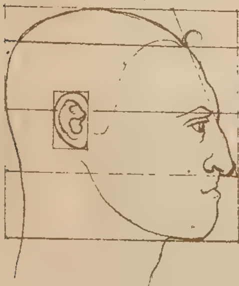


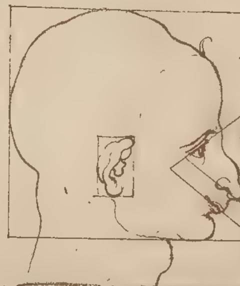


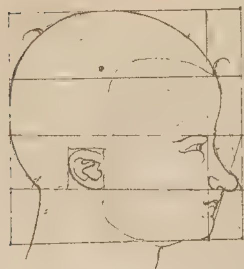
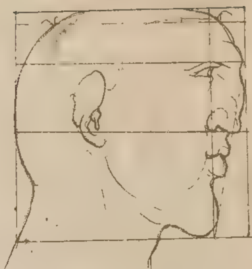
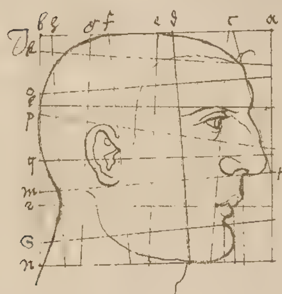
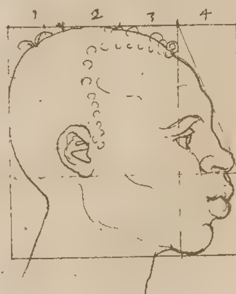
30





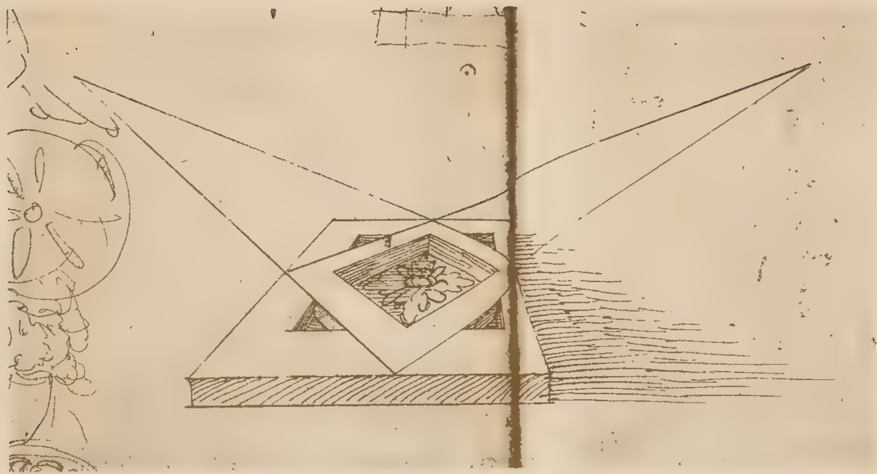


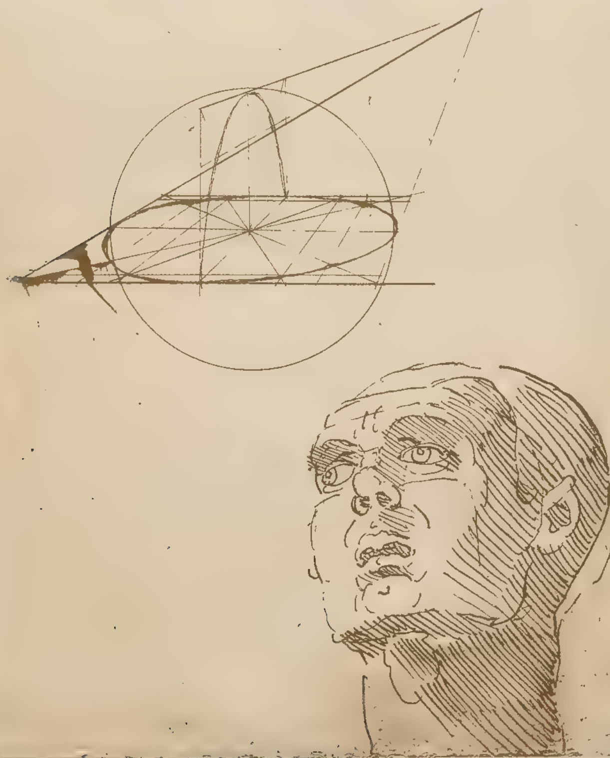


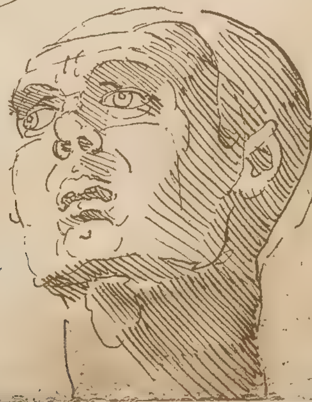








Taf. 125. (101b.)

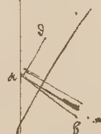




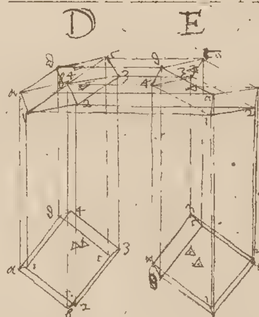


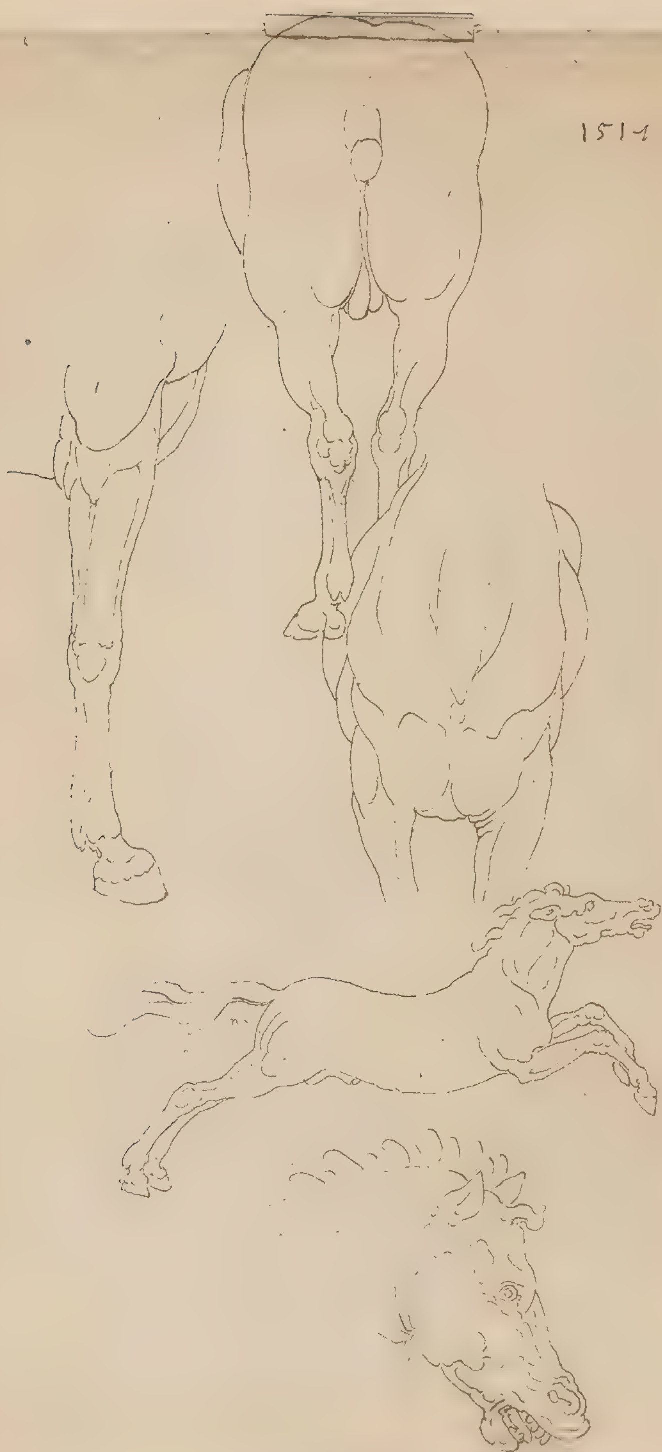
Taf. 126. (168.)

A B C



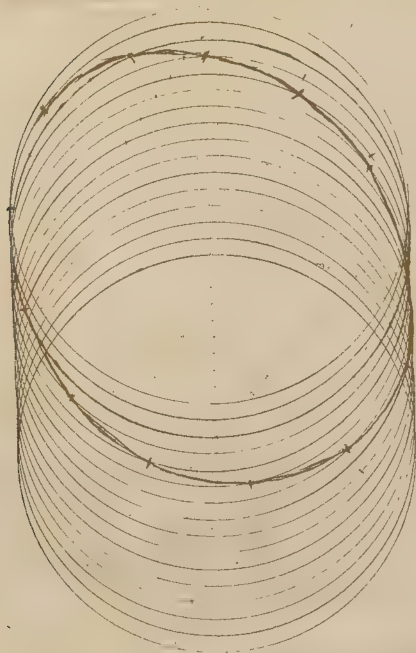
D E





Taf. 128. (175 b.)



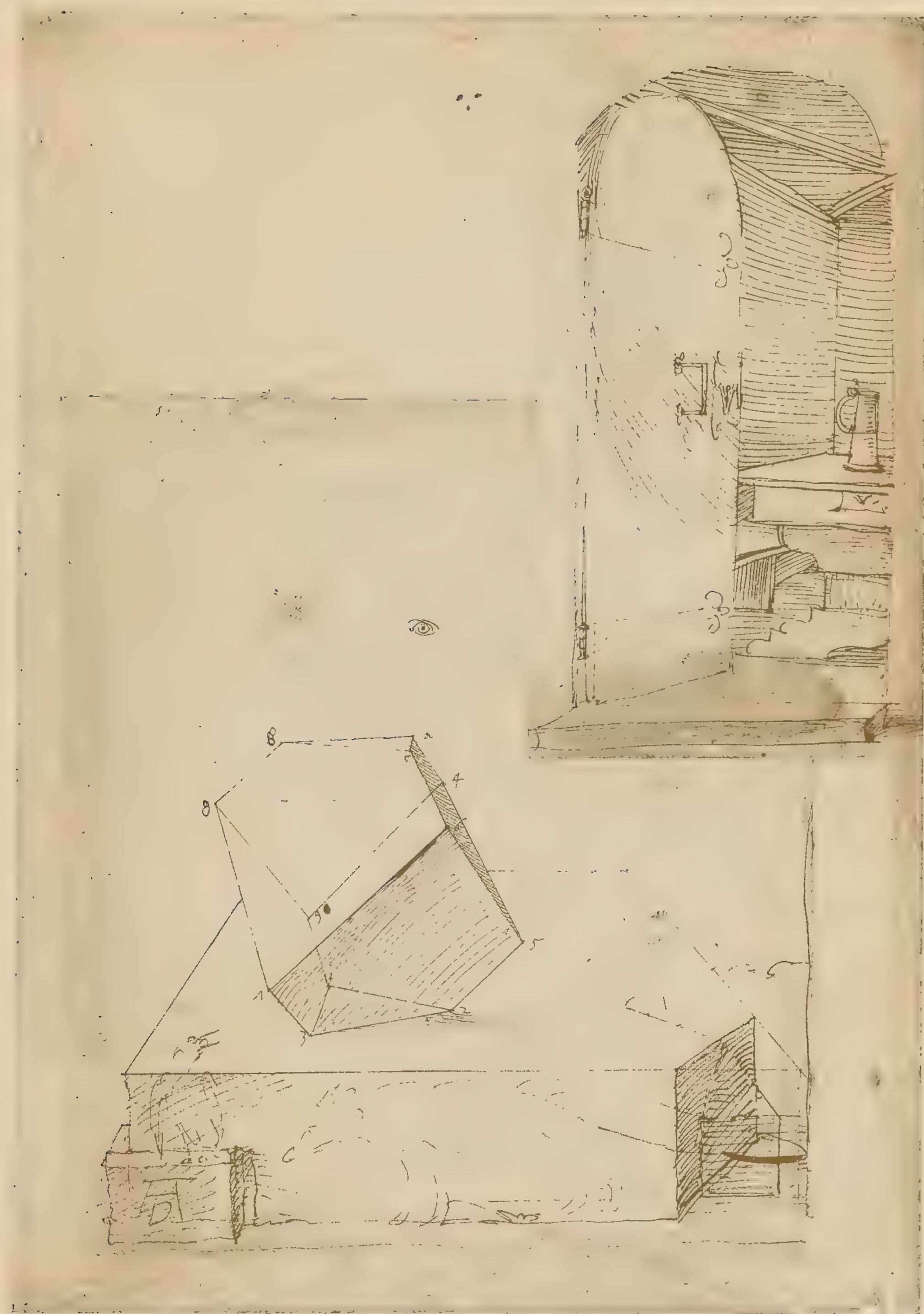


Taf. 129. (177.)

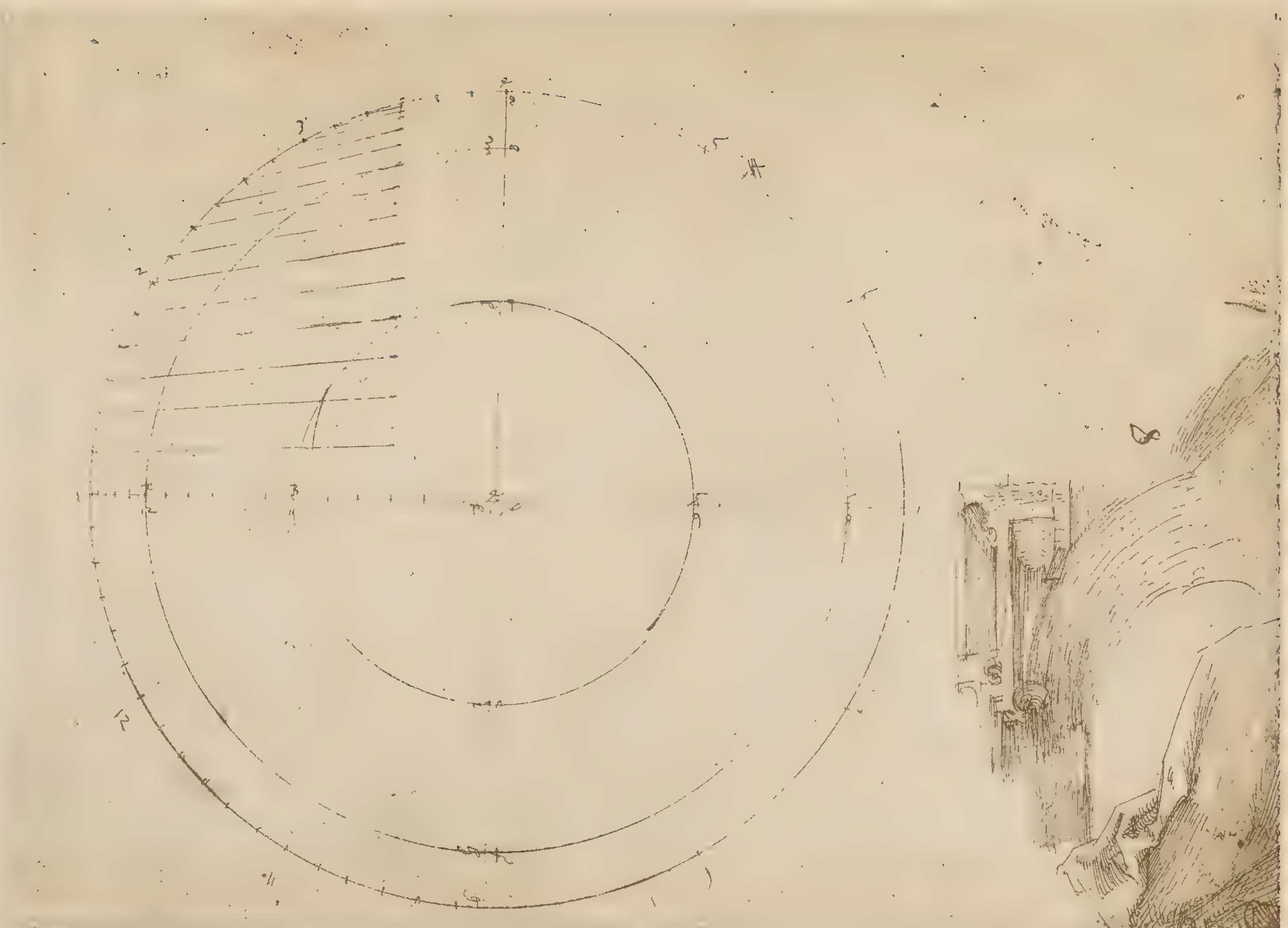




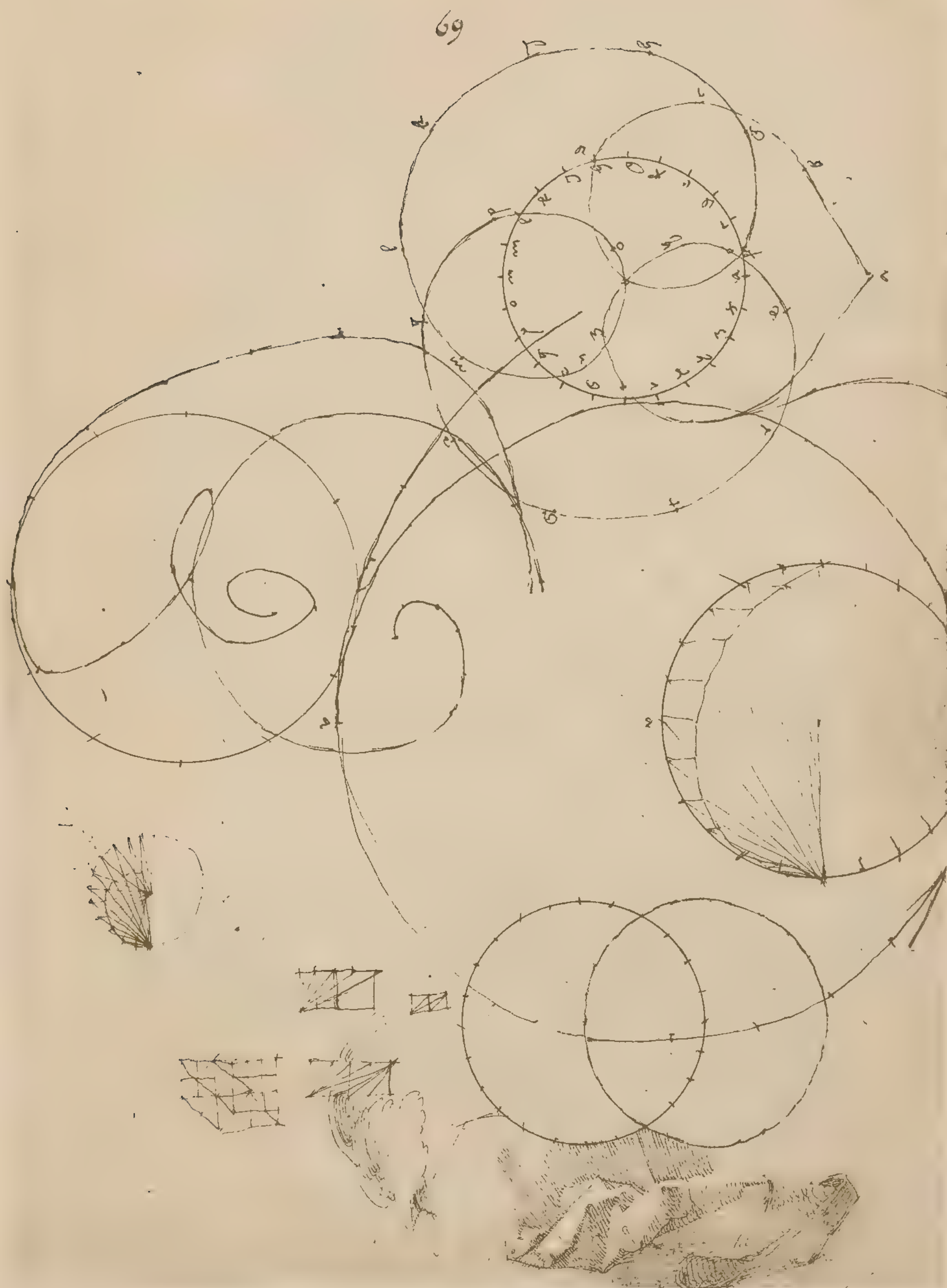
Taf. 130. (176.)



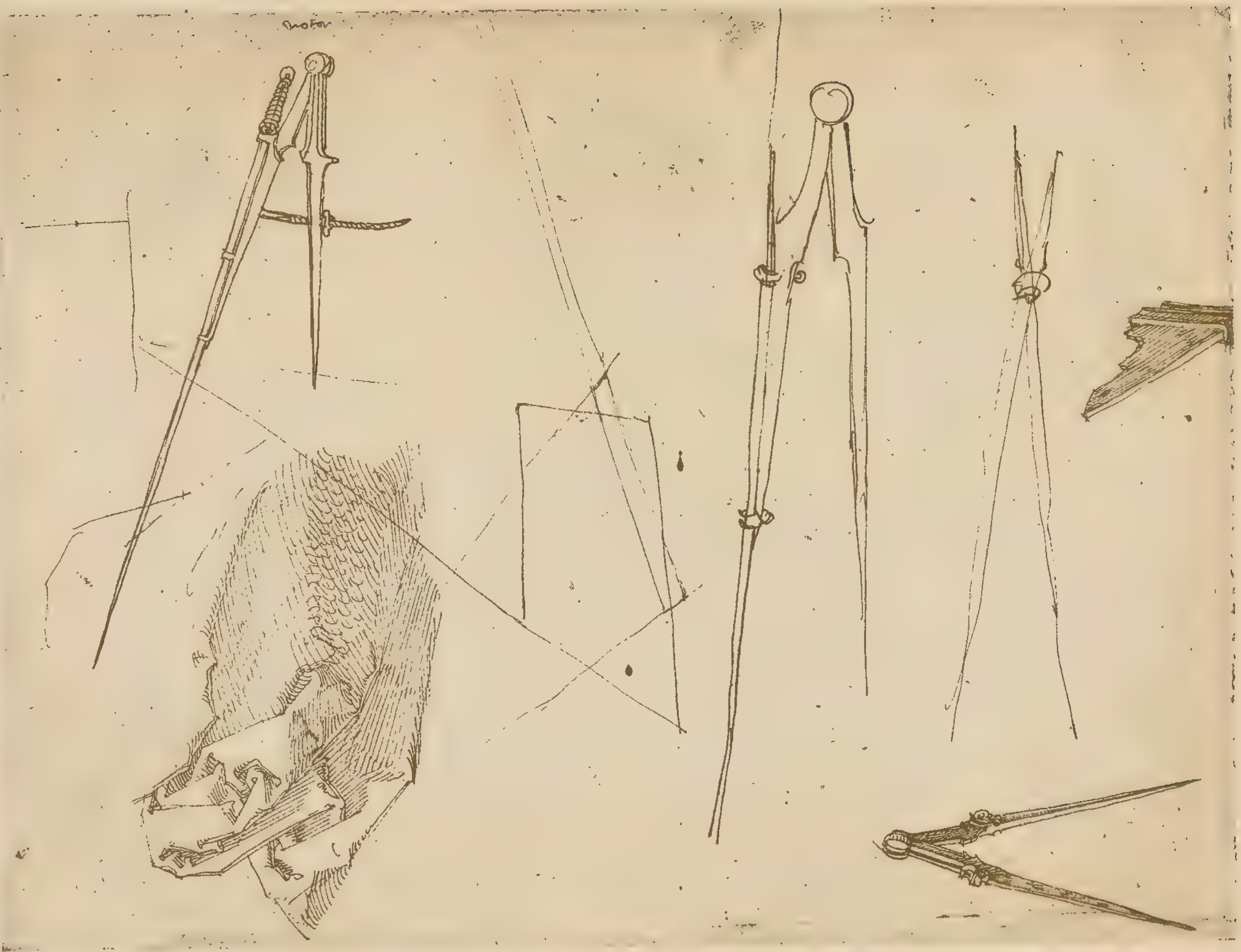
Taf. 131. (182 b. 183 b.)



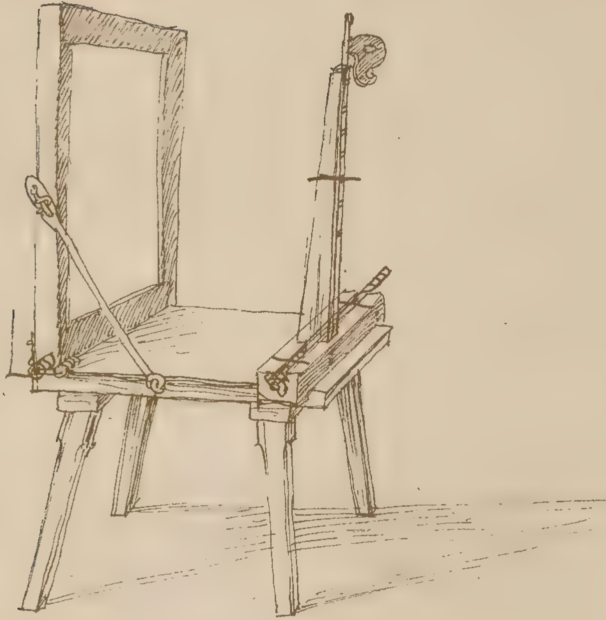
Taf. 132. (99.)



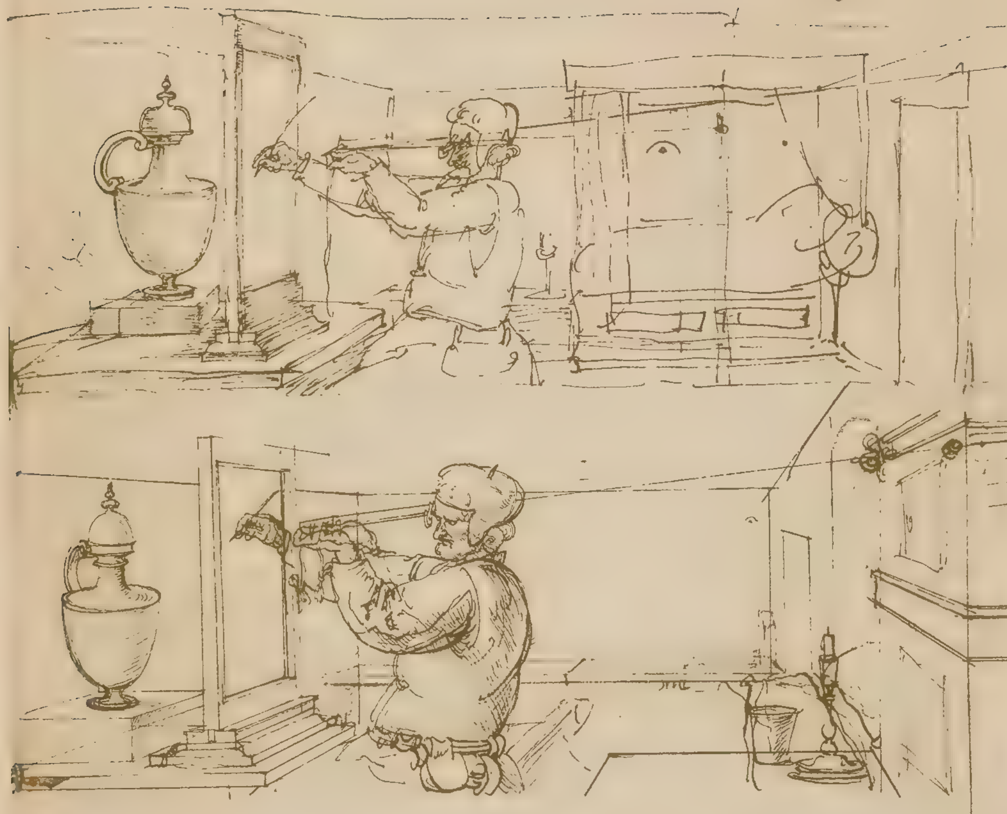
Taf. 133. (171.)



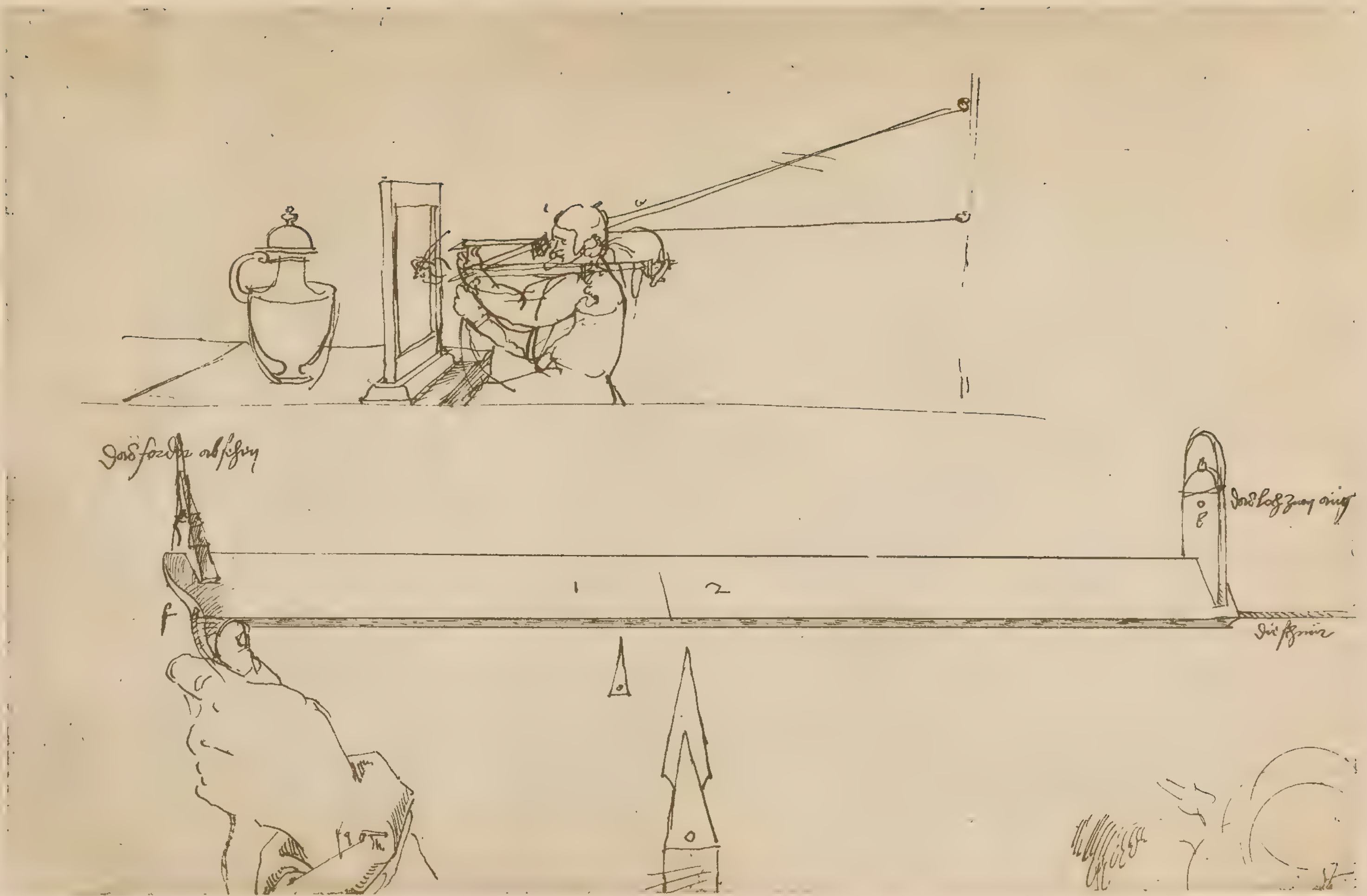
Taf. 134. (171 b.)



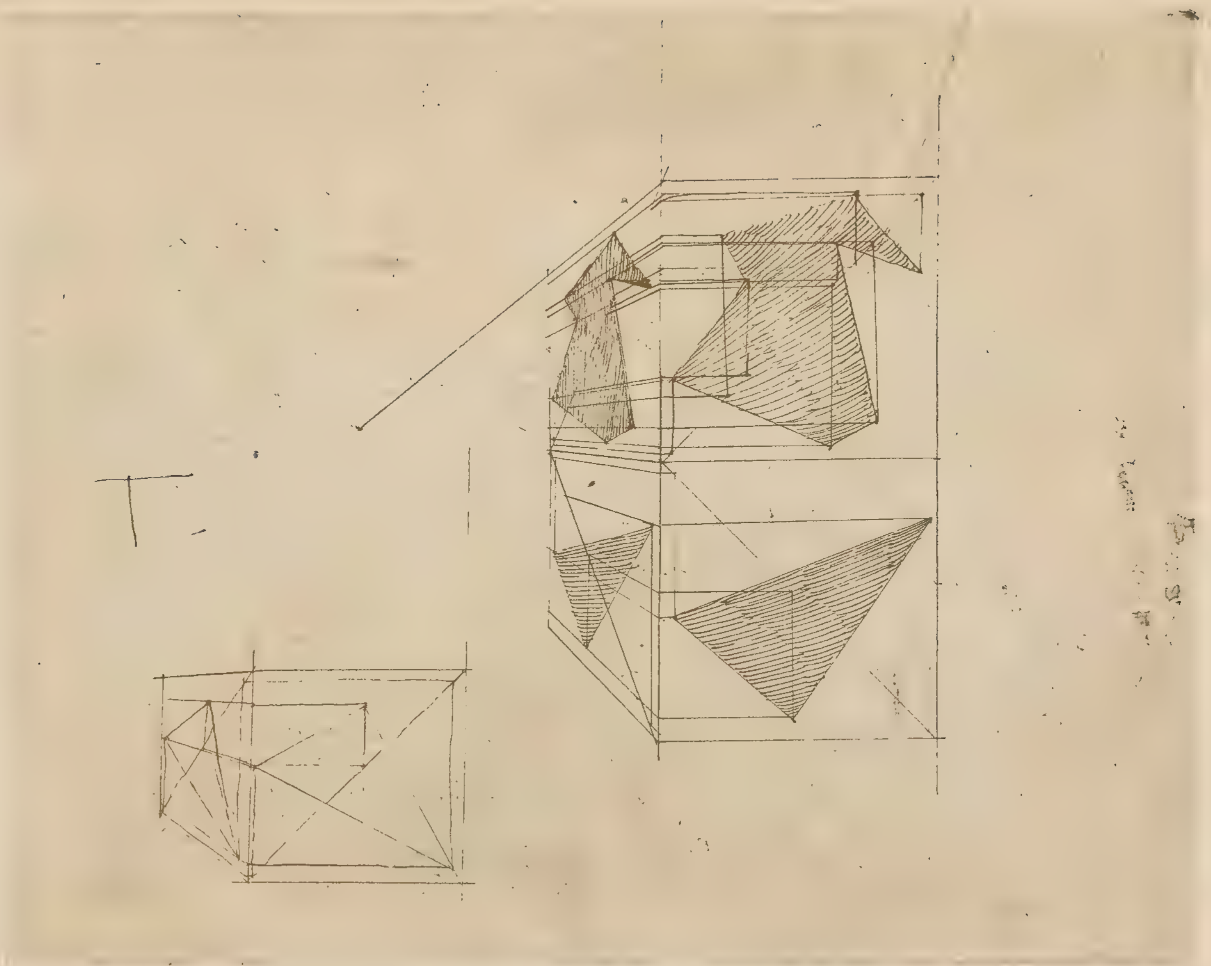
Taf. 135. (177^{b}.)



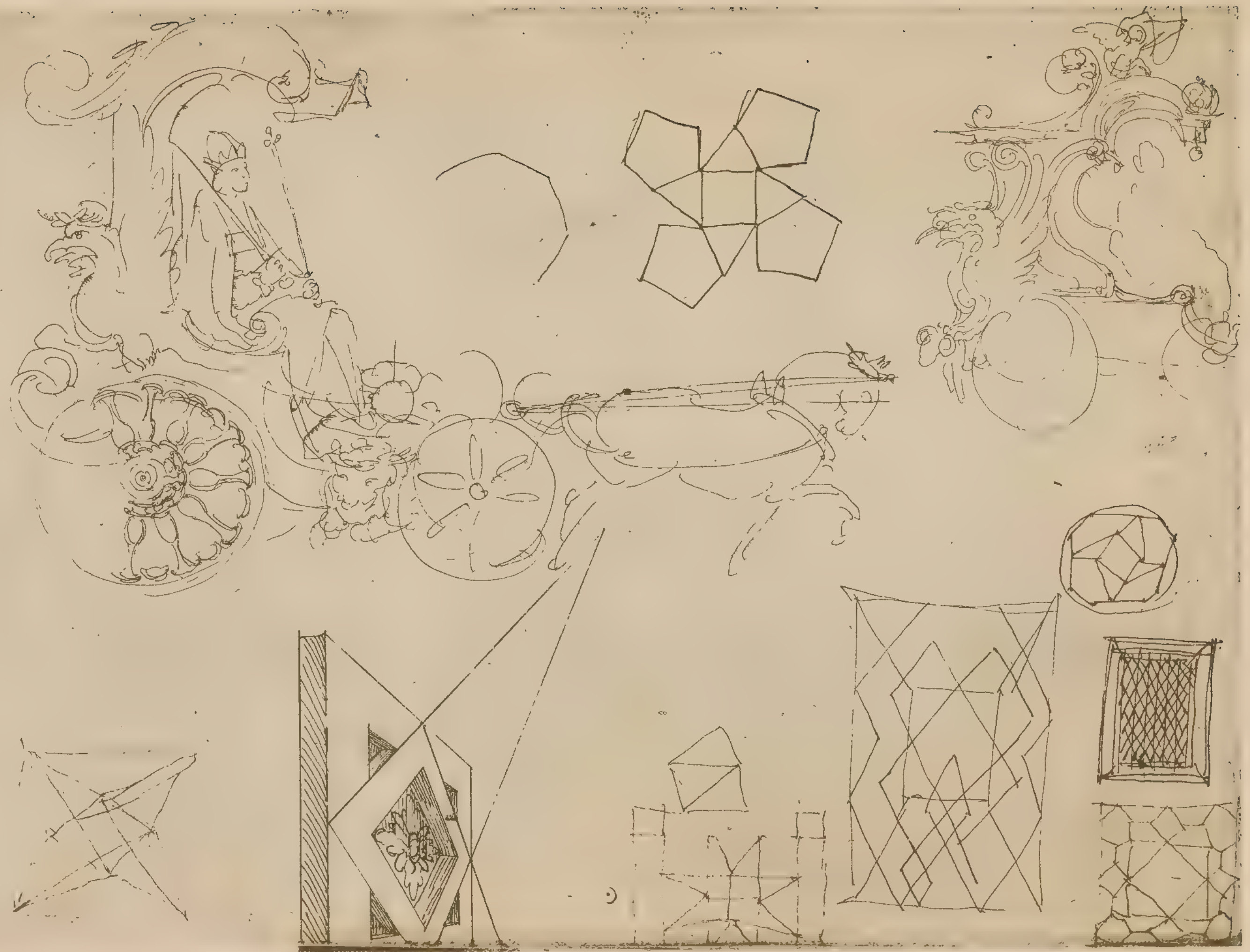
Taf. 136. (178.)



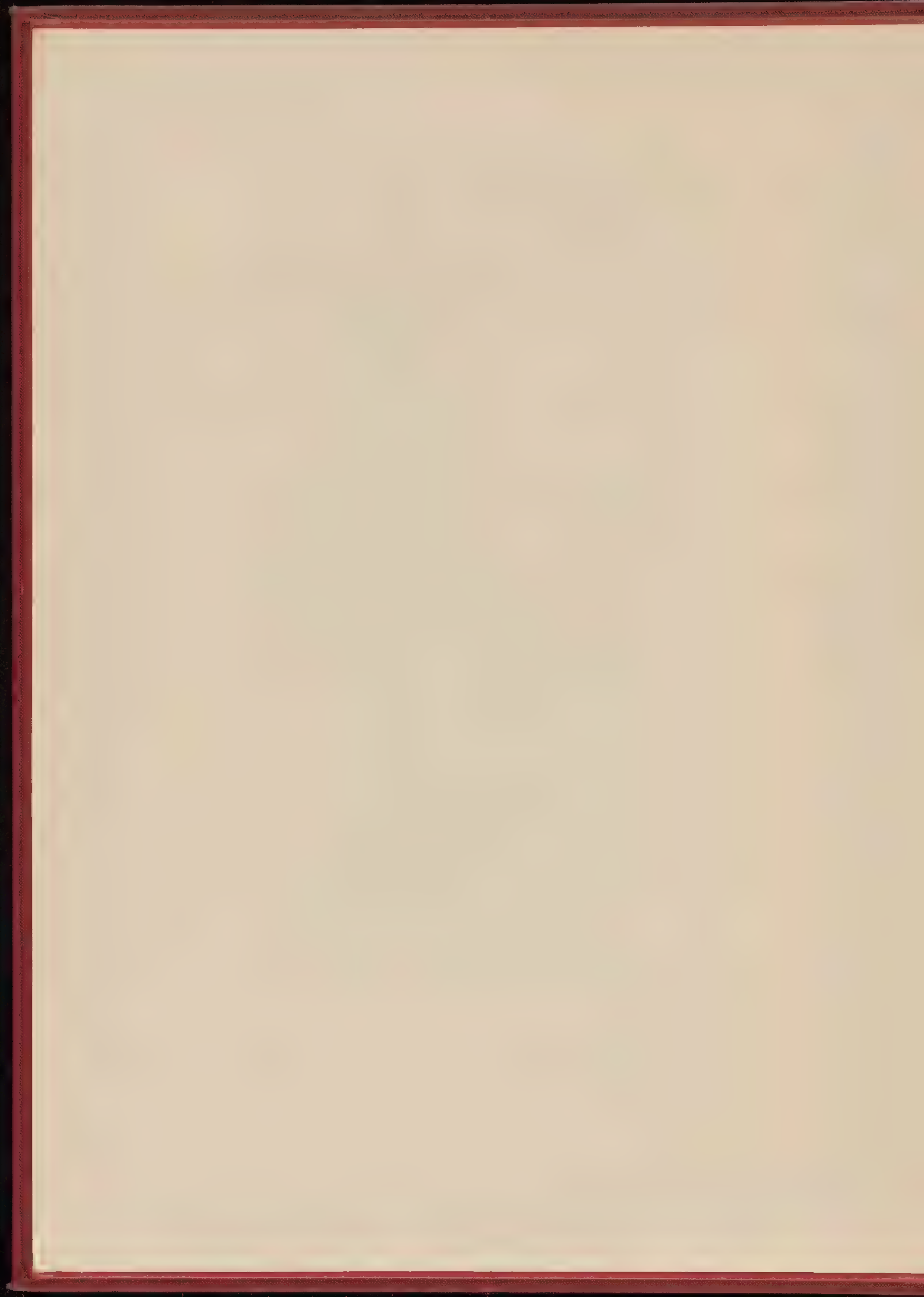
Taf. 137. (179.)

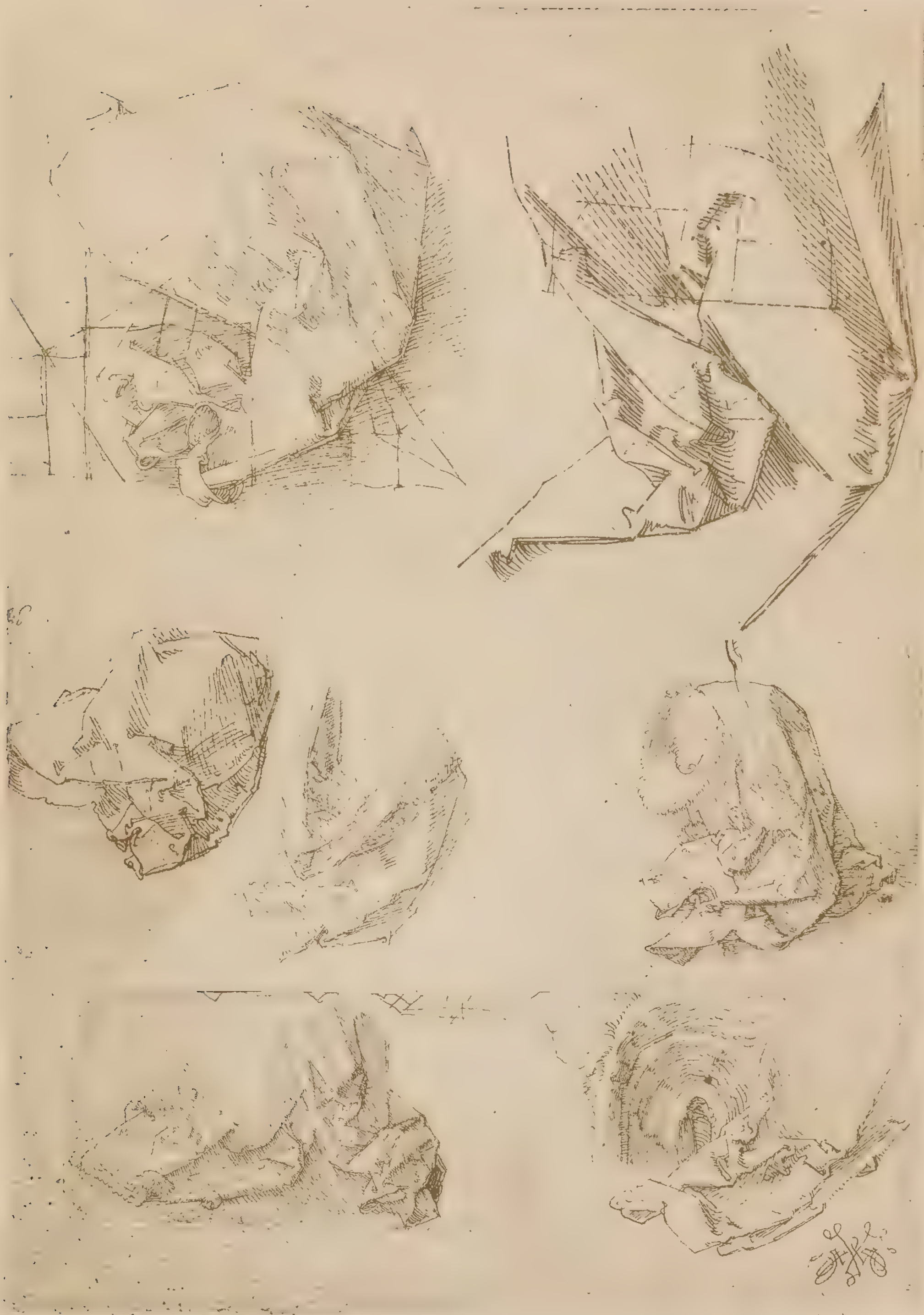


Taf. 138. (184 b.)



Taf. 139. (167 b.)



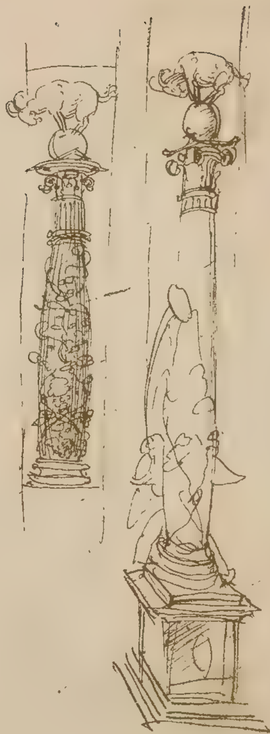


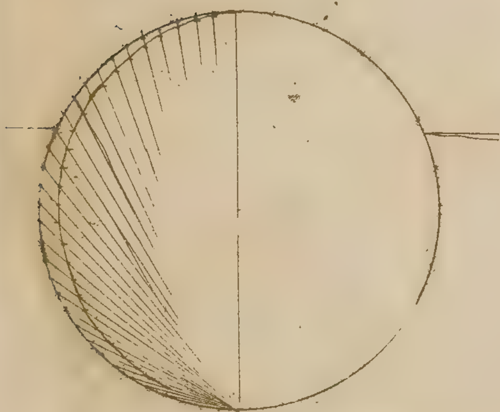
Taf. 140. (172b.)



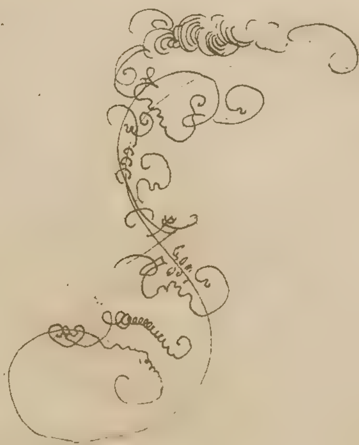
Taf. 141. (173.)



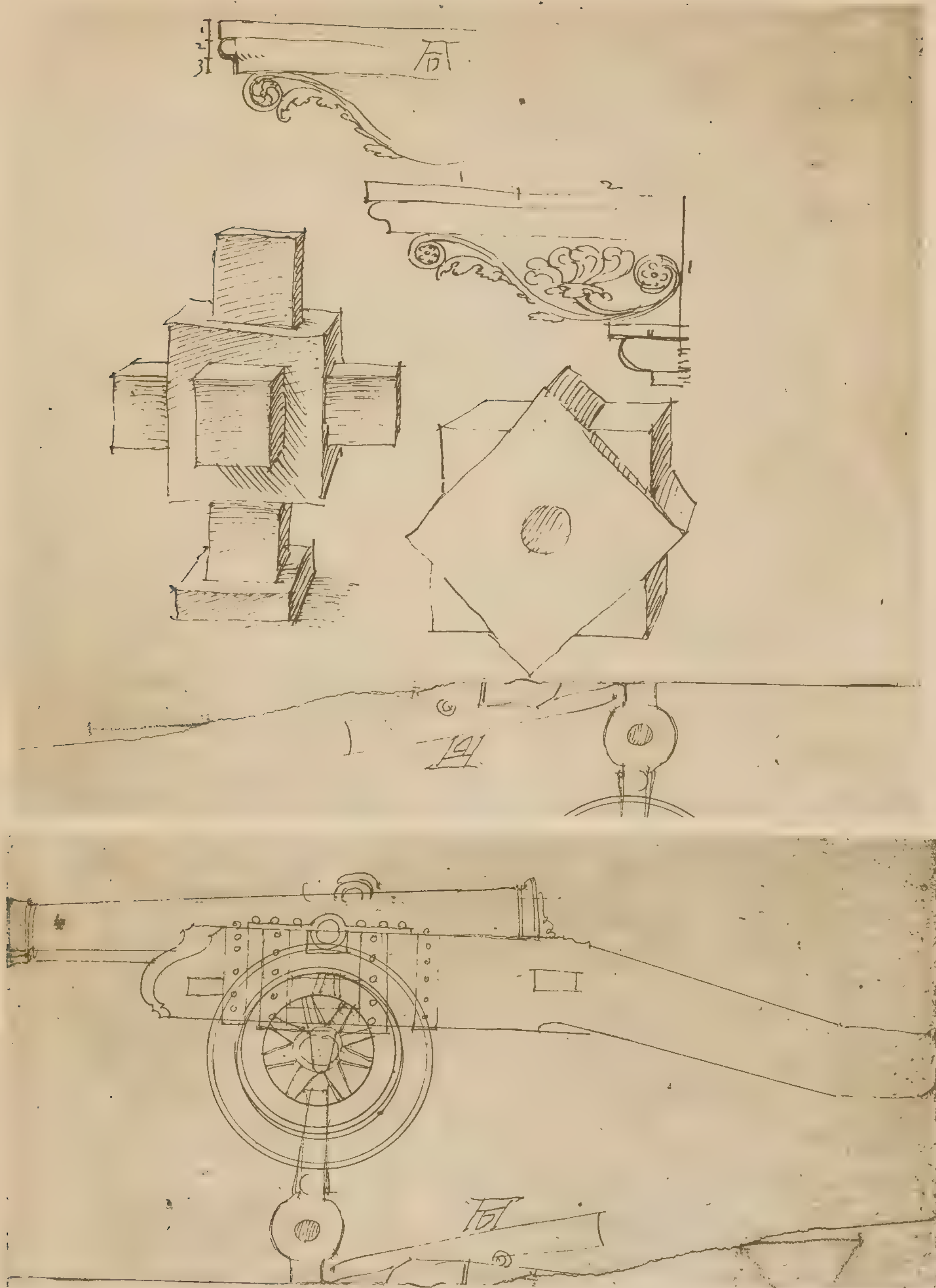




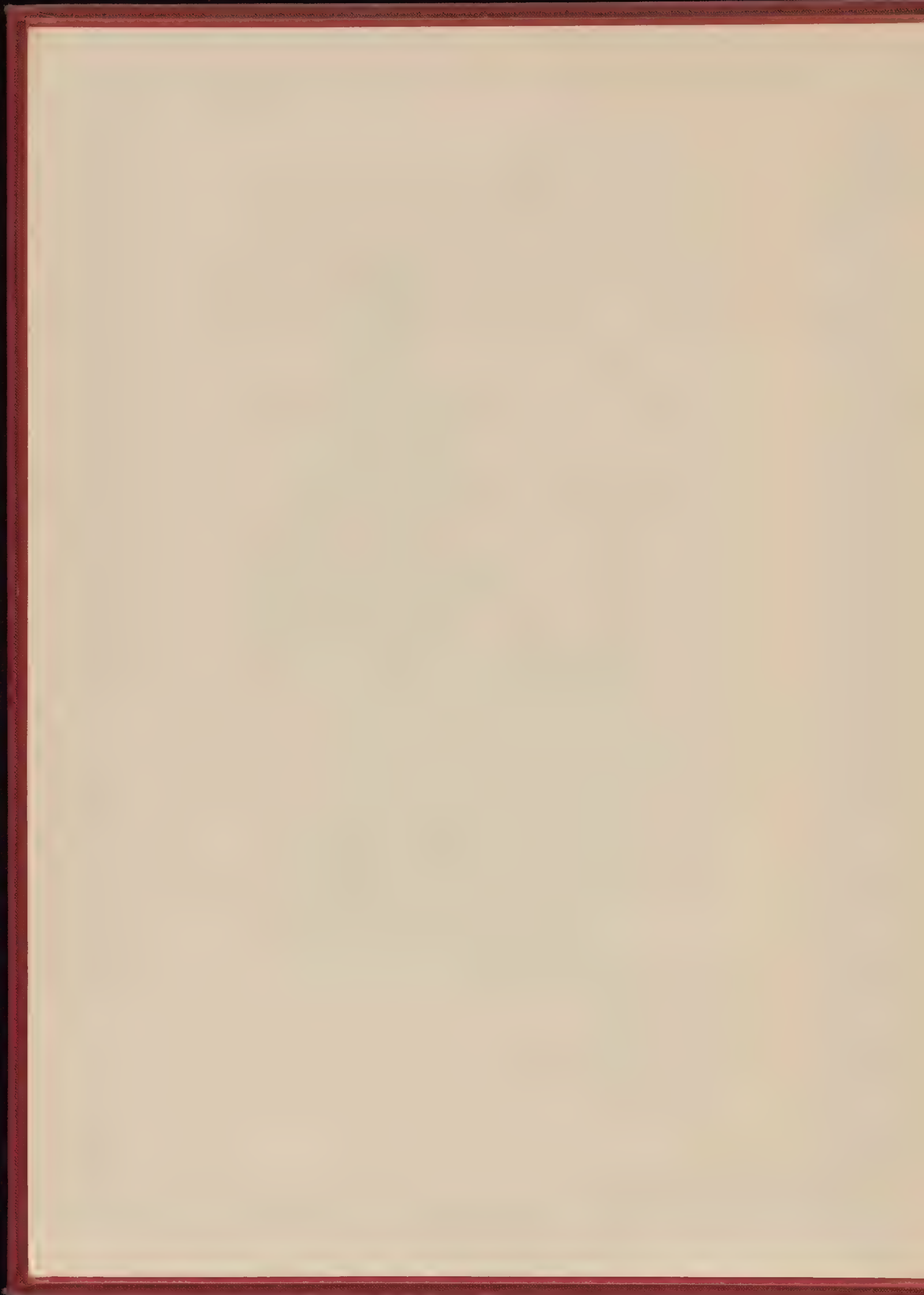


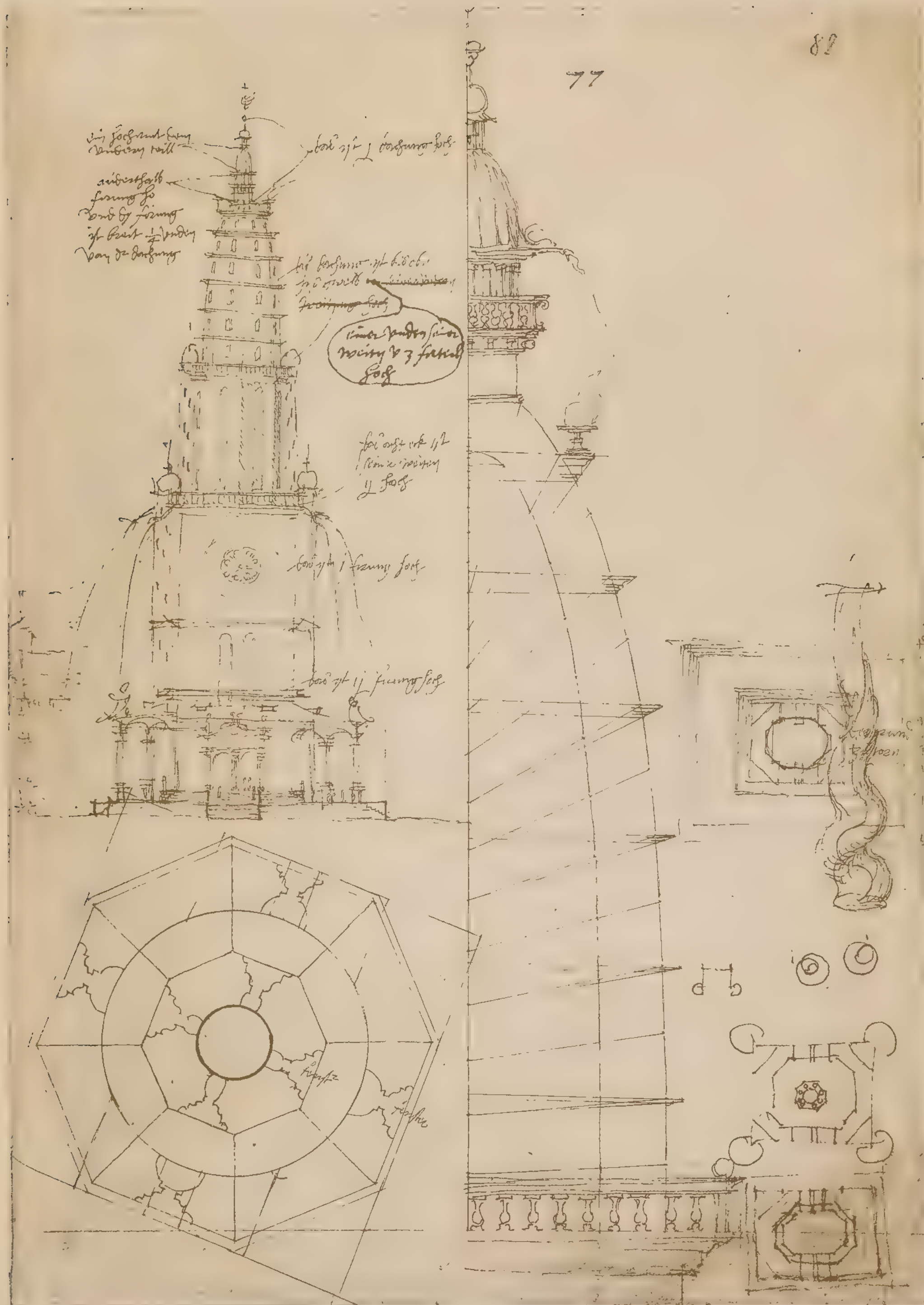


Taf. 142. (167.)



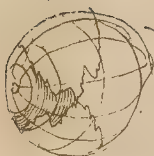
Taf. 143. (180 b. 181 b.)



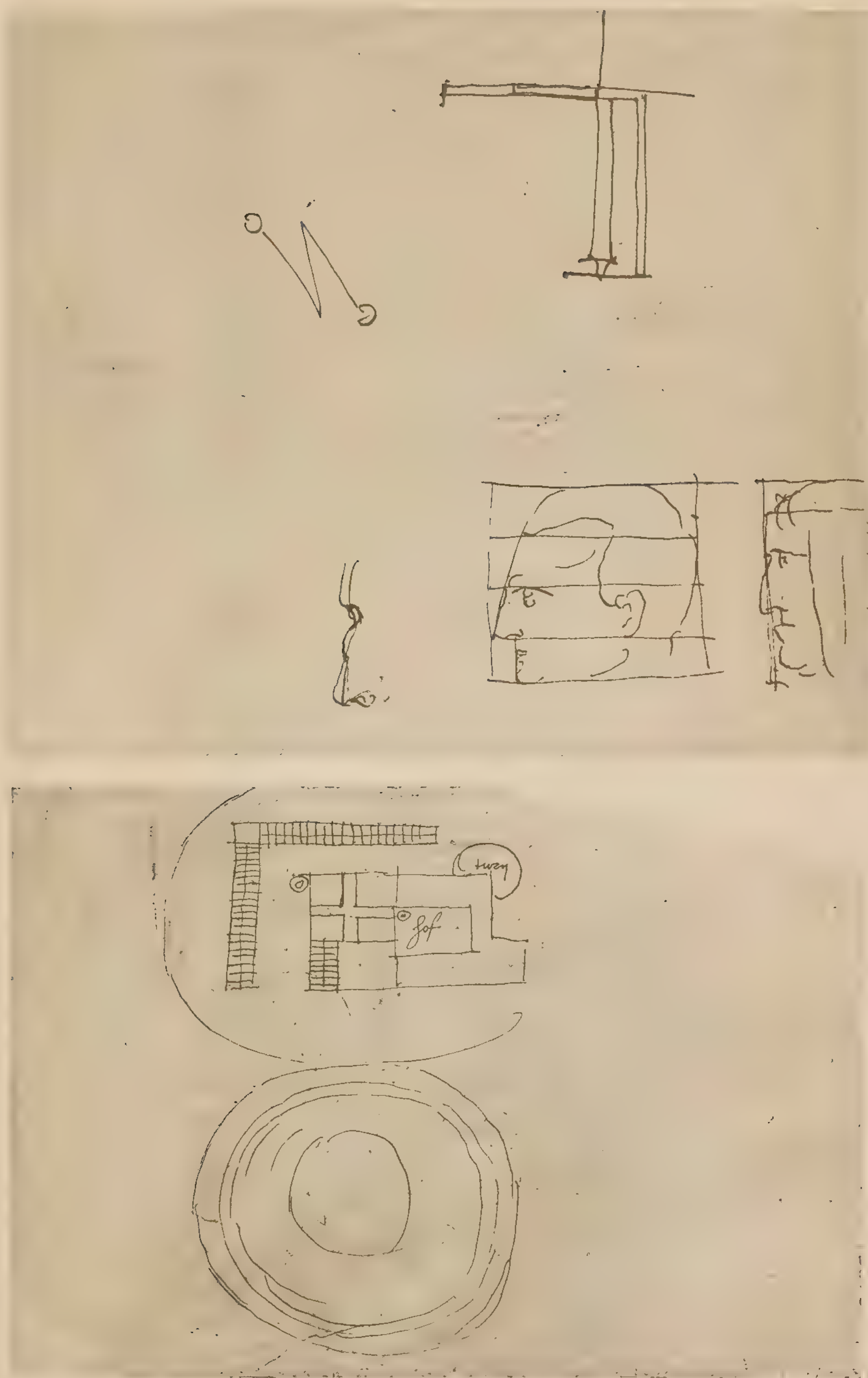


Taf. 144. (182.)

72

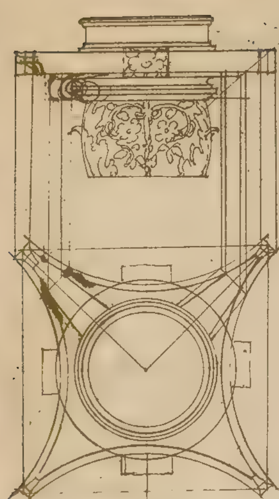


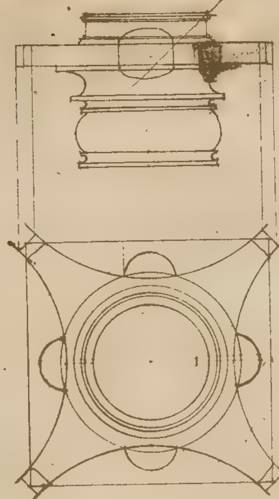


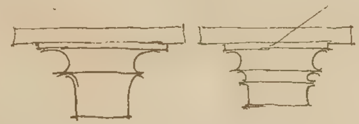


Taf. 146. (180. 181.)

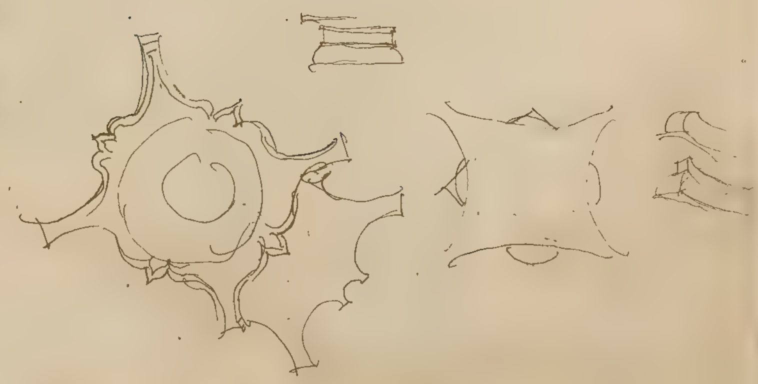
73

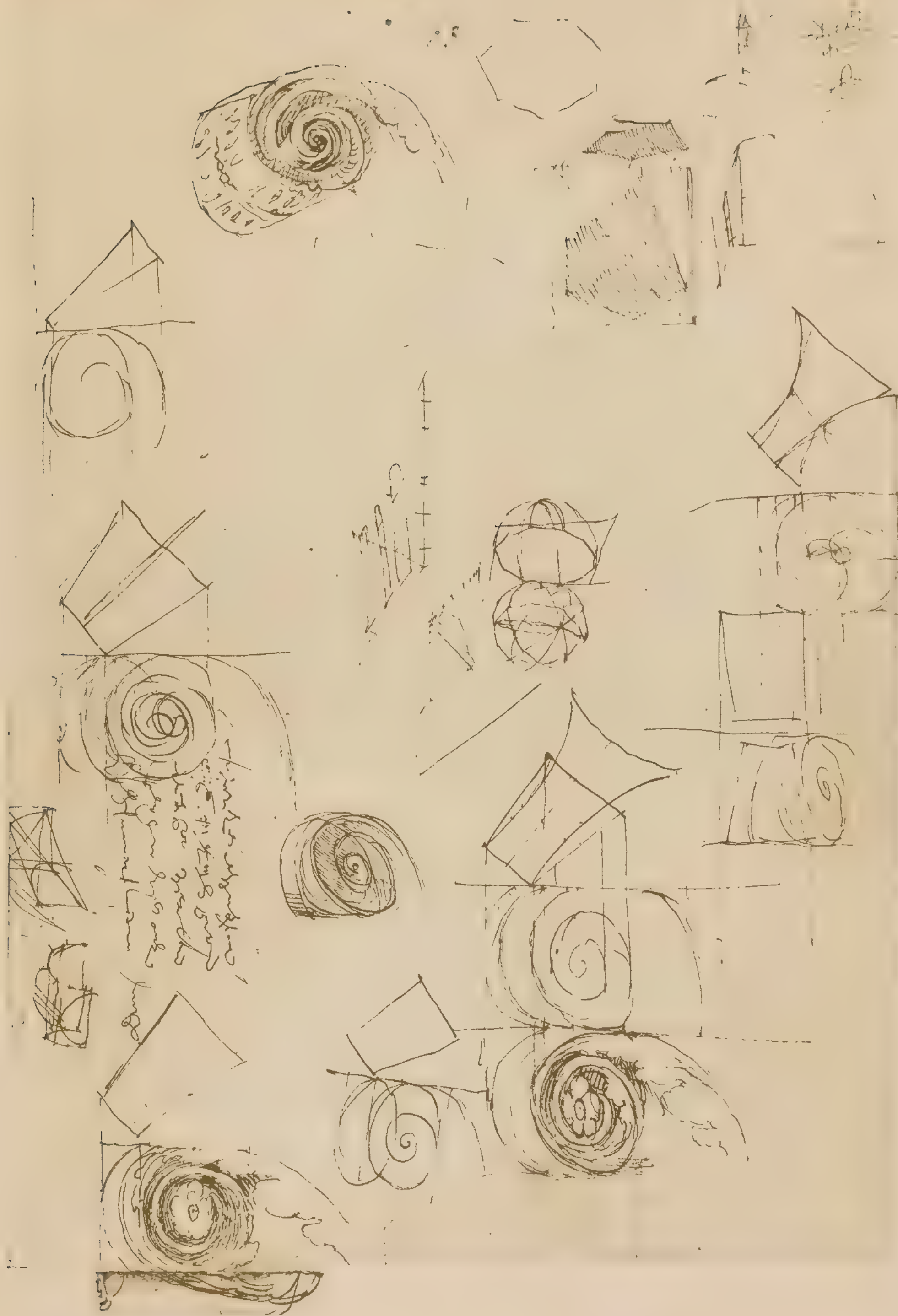




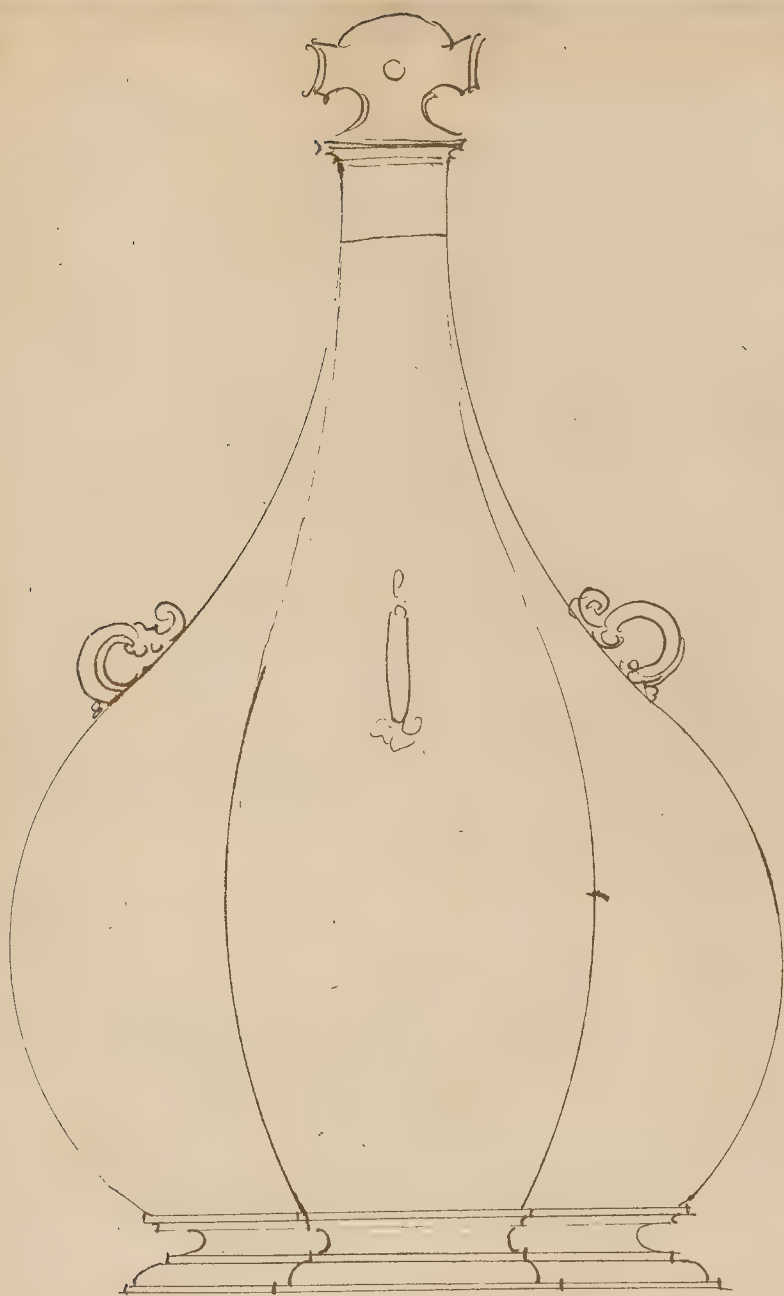




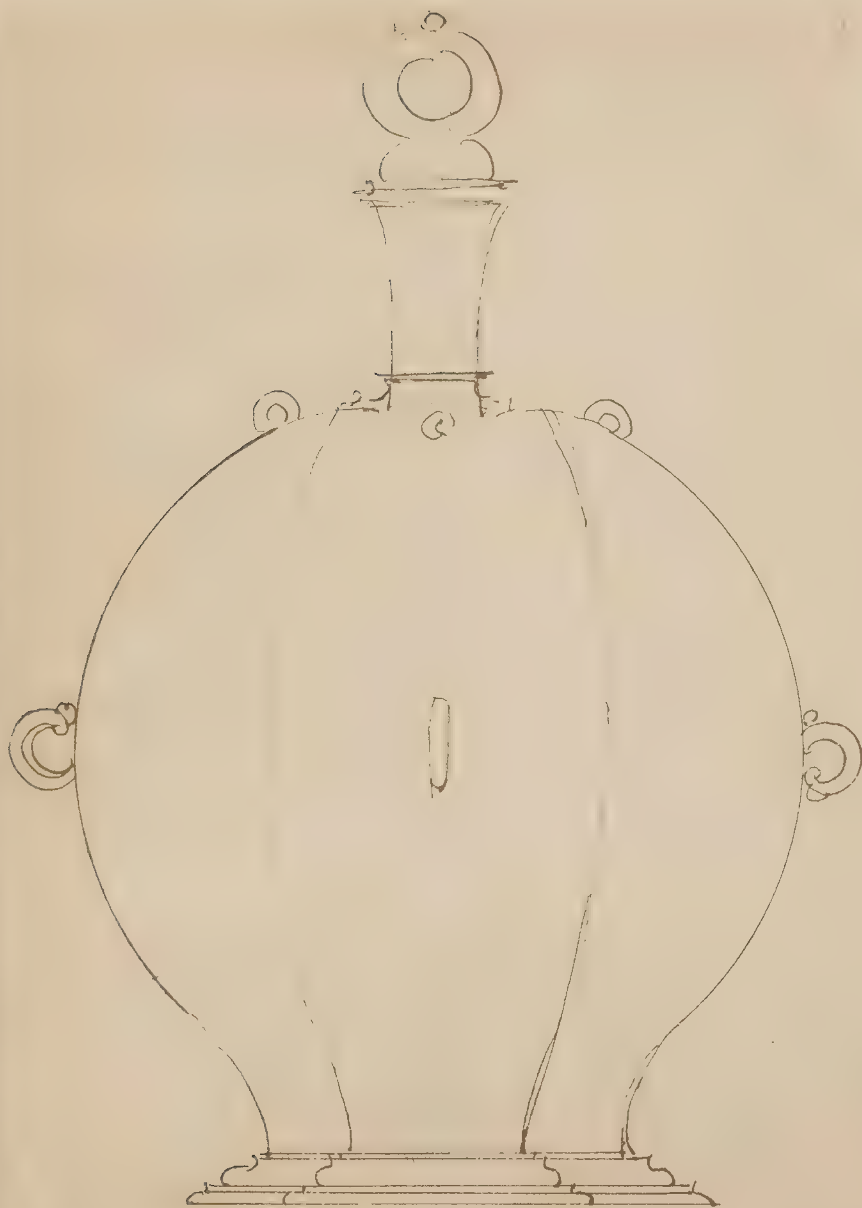




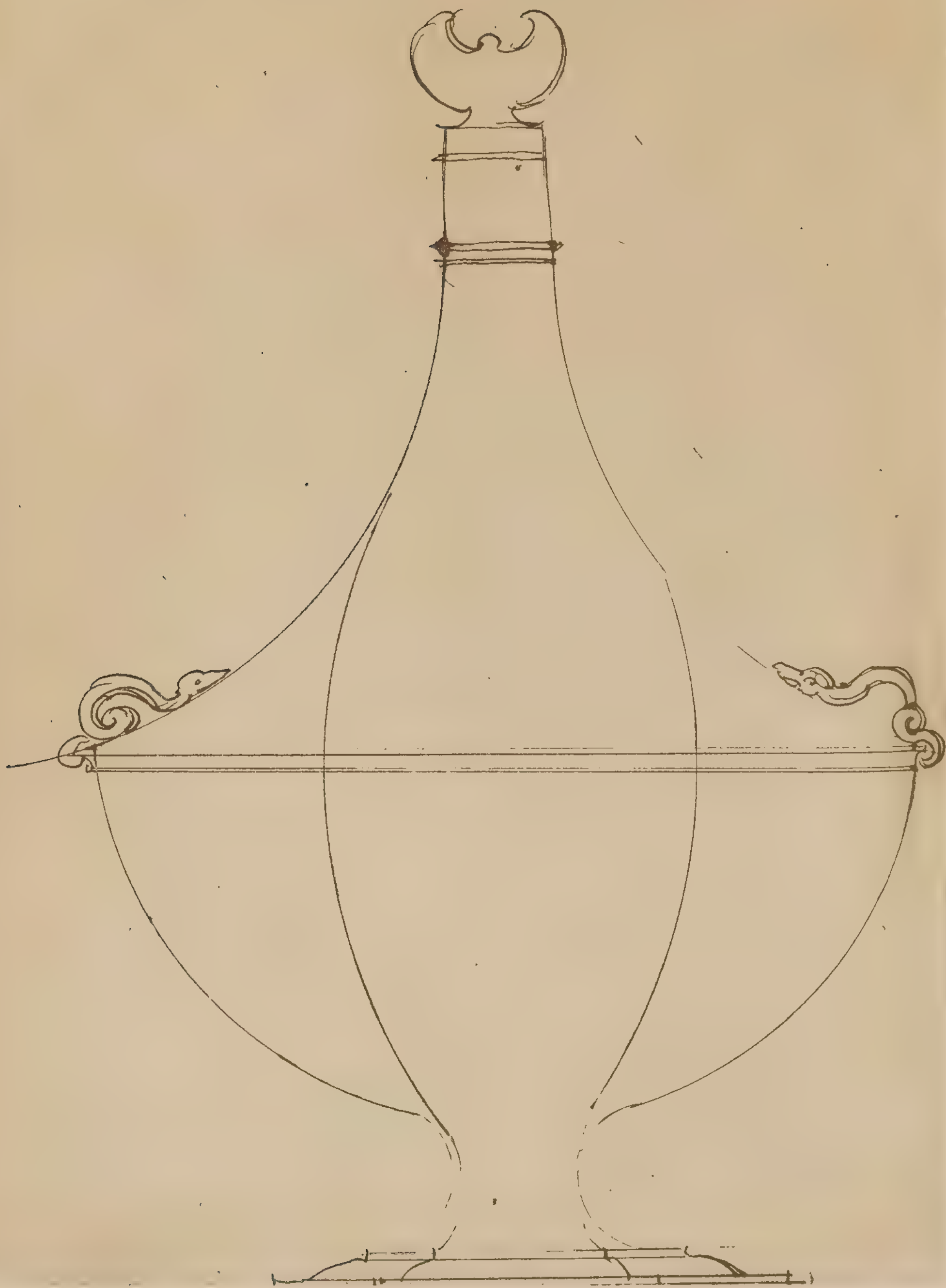
Taf. 148. (184.)



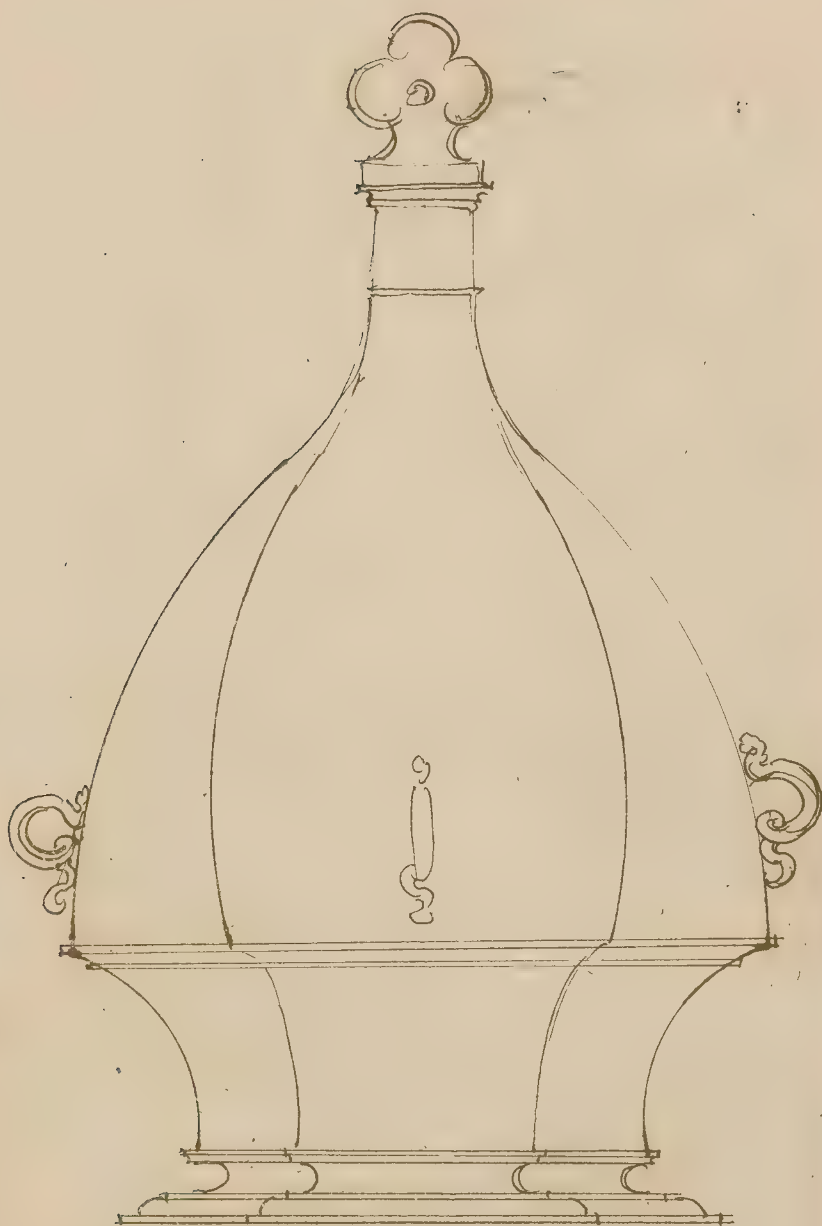
Taf. 149. (185 b.)



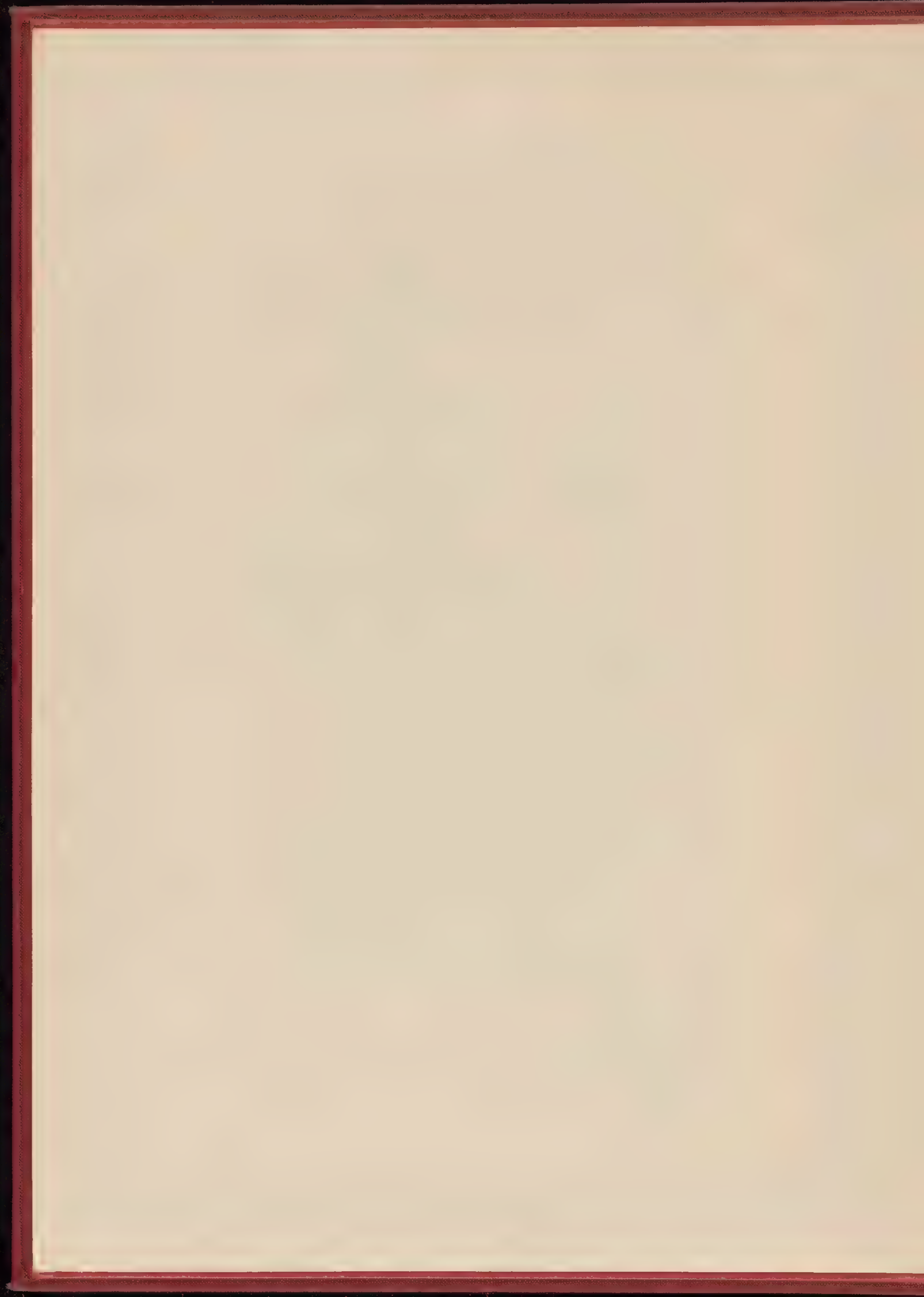
Taf. 150. (186.)

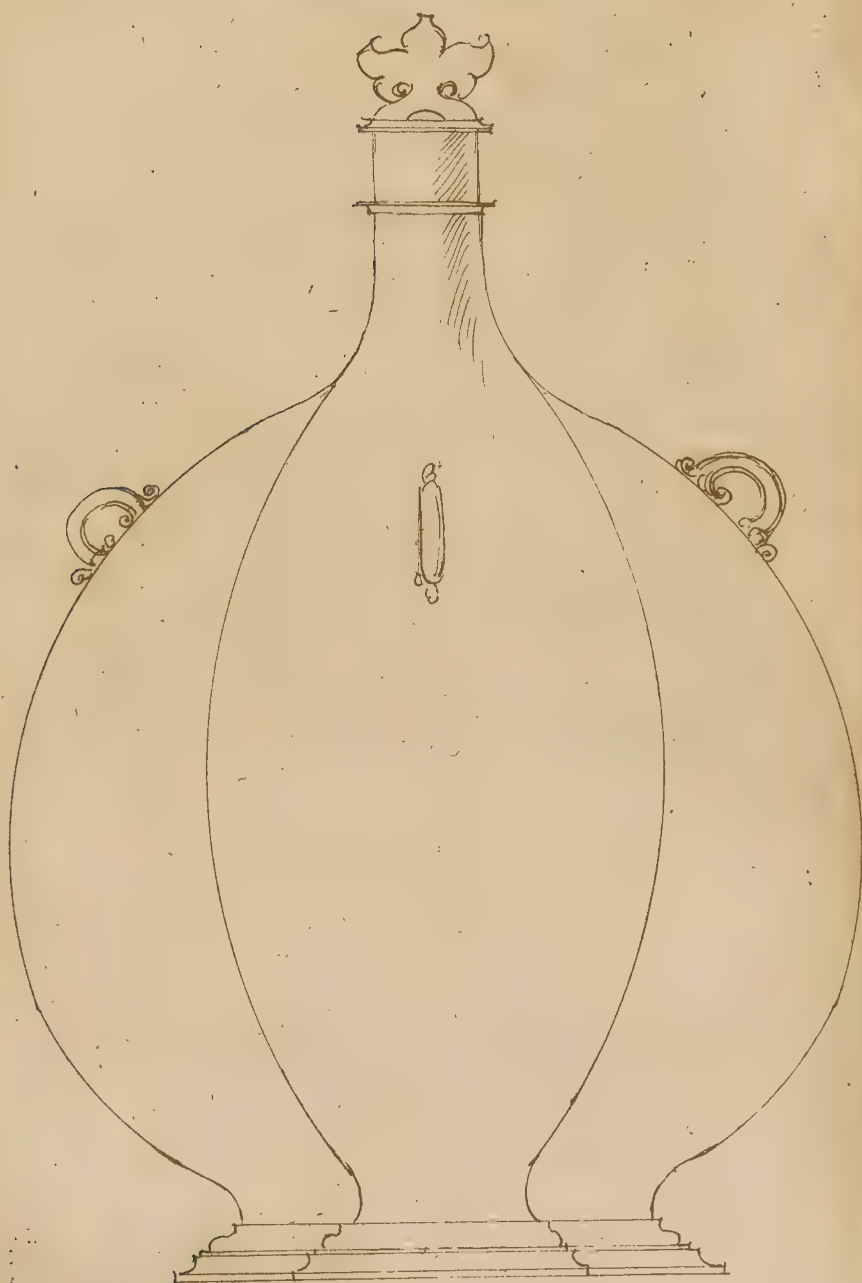


Taf. 151. (187[b].)

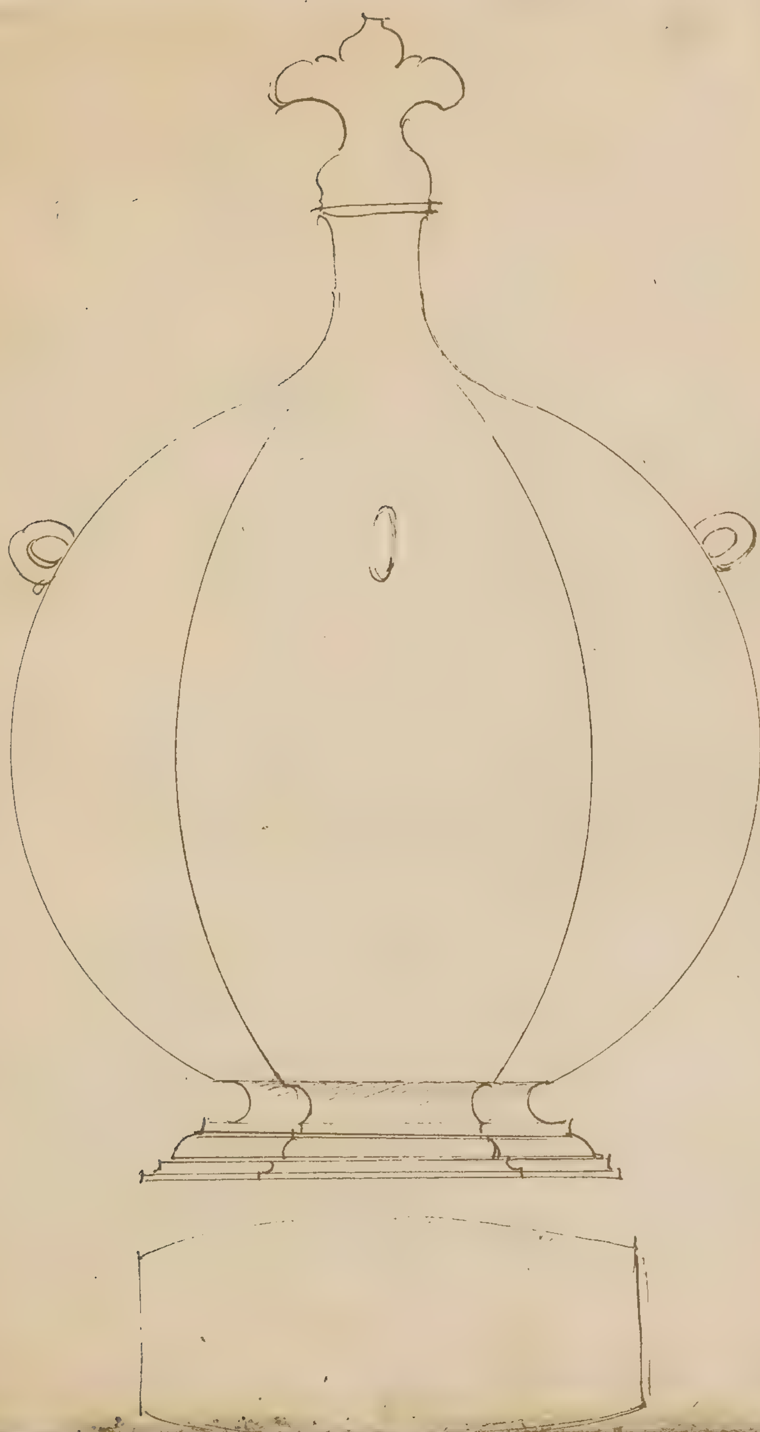


Taf. 152. (188.)

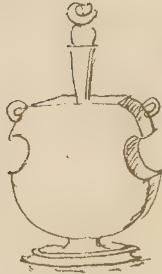
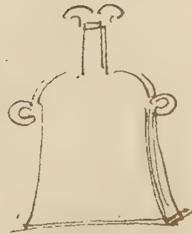
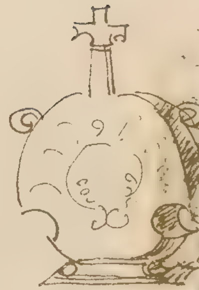




Taf. 153. (190 b.)

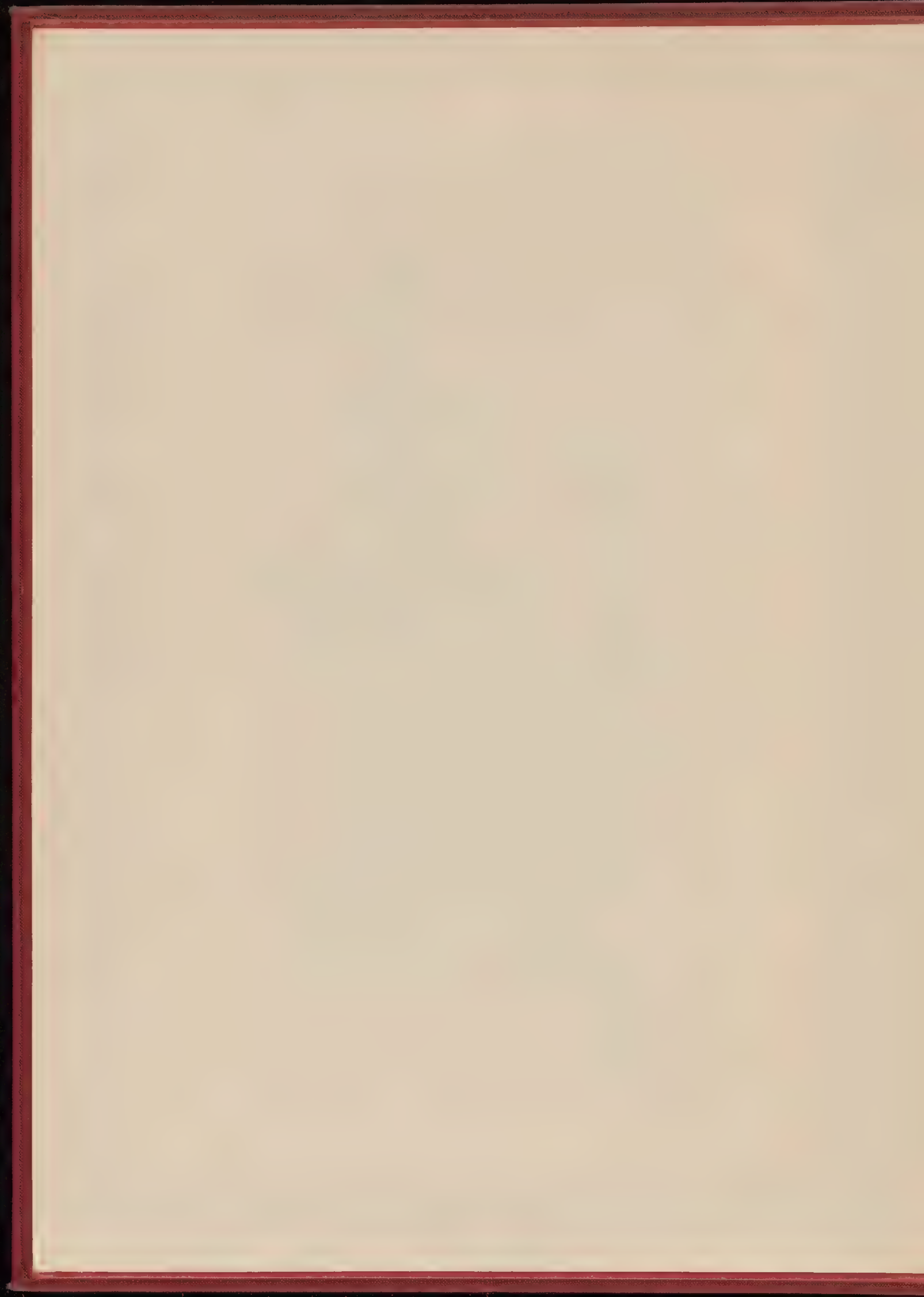


Taf. 154. (191.)

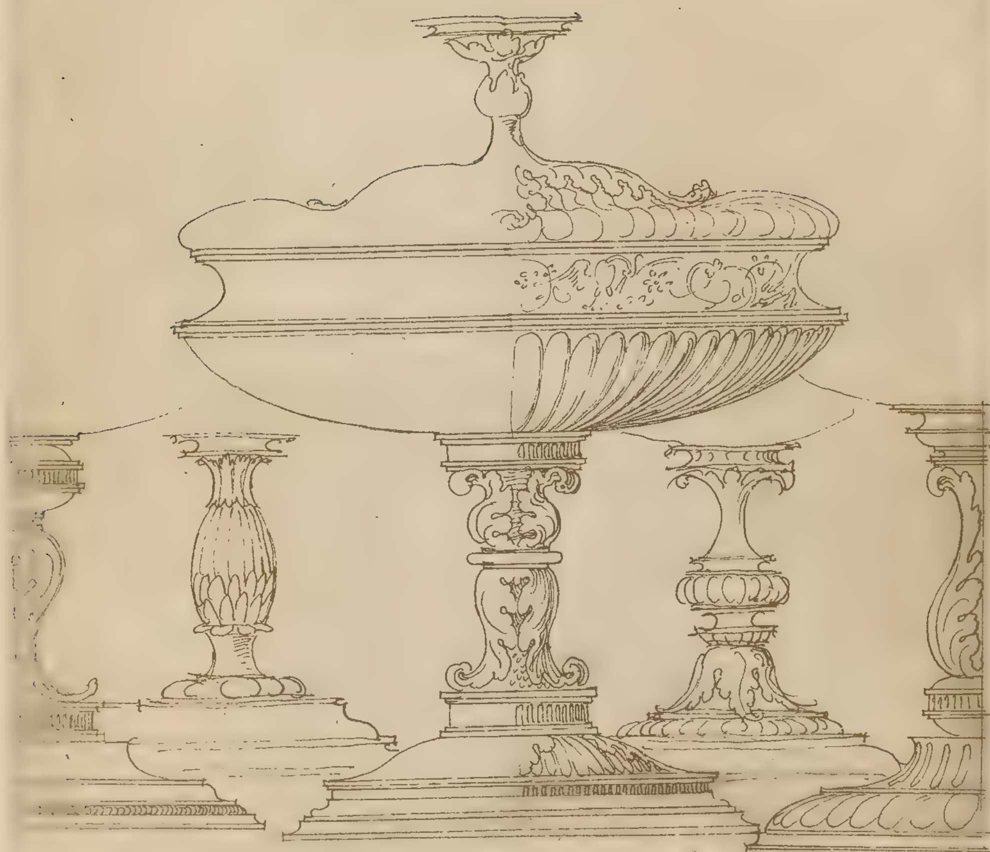



Taf. 155. (189.)





Taf. 156. (193.)



Taf. 157. (194.)



Taf. 158. (195.)

[illegible]

Libe her Wolff Stromer, mein genedigster her von Saltzburg hatt mir bey seim glasmaler
ein brieff zugeschikt. Wan ich im fürderlich kan sein, will ich gern thon, dan er
soll sy glas und zeug ~~kauffen~~; so zeigt er mir an, wy er beim Speystettler
verwolt und im 20 fl. genumen sein worden, hat an mich begert, ich soll im zu
euch weisen von sein (13 f.); hab im befolhen, so er etwas bedurfft, soll ers an euch
bringen lassen; euch schick ich mit meinem knecht zu wore wersten, befilch mich euch.

E. W.
A. Dürer

Taf. 159. (106b. 137b.)

Der kopff pis zu end des kins wirt teilt in 4 teill wich dz kyng im obersten dz hor im andern dy
stiren im tritten dy nassen im firden pis zu end des kins noch beleibt dz wolle über
oder zwoch ein ailff teill der gantzen leng dz zu angesicht gehört übersich vo kin und wan über beli
dorin wirt dz hor begriffen oberhalb der stiren auch so teilt so di kin teill dorin stiren nassen und kin
begriffen werden gleich in dz ailff teill Itz hinder dem or hatz noch ein tritteill von 8 teill und
ist der nassen lang und halb so preit vo halsgrub pis zu end des wolens hinder de kin so dy awgpraun auff der s
Dz angesicht hat ein ailff teill in der hoch vo der gantzen leng der person kin ist der wirbell im hor
und ist erhaben höher 1/14 teill von 8 teill dorin der gantz kopff begriffen ist dorin macht man des wolle
Der hals under dem kin ist des halben kopfs preit

Itz auff der lini a b do hebt dy stiren an und ent dz kin und vo der lini a c wirt begriffen dy form des
angesichts dornoch vo c zu d wirt formirt dz acht teill vo der nasen dz sich ent im mittell zwo
b c Itz vo kin zu awgpraun und des gleichen herab zu halsgrübli ist ein gleiche leng und wo dy
secht strich mit ein zeichen dy haben ein leng und dy axell ist als hoch als dz kell grübli und
hoch kumt sich übersich pis zu halben hals und vo höchsten der axell ist so lang als vo höchsten des
haubts pis auff dy awgpraun und dy axell ist des halls dick

als lang dz stiren ist also lang ist vo wertzelli zu ent der prust do dy auff dem leib stost und do
Der prust ist der leib 1/9 teil dicht der gantzen leng des geleichen in der weichen ist er dick 1/1
und also hatt dy mos 4 gleich leng vo kopff pis auff den hals eine vo hals pis auffs
wertzelle dy ander dy tritt pis in dy ~~…~~ dy firt pis zu end der scham dz sind
4 firung auff ein ander und vo höchsten des nabels pis auff dy pruch do dy scham an
fecht ist dy leng vom höchsten des hals pis zu den awgpraun auch über dyn arß
vo forderste teill ist dick ein 8 teill und über den ponach ist auch ein 8 teill dick
Dornoch under der selben lini do der ponach auff am höchsten ist hebt sich an der
arsch hinden auchhin zu gewelben in dy runde und sein senkung über rist 1/4 vo
1/8 teill dz der ars hinden under kupft weder forn dy scham
Itz als lang do ist vo halsgrübli pis zu obrist auff dy scham do dy hüff an fecht
also weit ist dornoch pis auffs halbteill knies aber dz knie ist dick eins 16 teill
und dz pein under dem ars dick 1/10 teill und verlirt sich den hinab zu knie
wy dus den sichst in der figur aber der fus ist lang 1/7 teills der gantzen leng
und seiner leng eins tritteills hoch und der eusser knor stett in der mit des fus hö
und dy zehen ender sich forn in ein 3 teill des fus leng und der knor der groß
zehen hat sein dick von ein 3 teill der hoch dornoch mindern sich dy zehen
wy dus den sichst aber der wad ent sich under dem knie 1/8 teill und ist über
zwerch dick 1/16 teill und dz pein auff dem rist ist als dick als weit
vo höchsten des hals pis under dy nasen

30. Heft: *Max Frankenburger*. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. 4. —
31. Heft: *A. Stolberg*. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. Heft: *Fr. H. Hofmann*. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. Heft: *G. Pauli*. Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche Radirungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —
34. Heft: *O. A. Weigmann*. Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrh. Mit 28 Abb. und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35. Heft: *Hugo Schmerber*. Studien über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —
36. Heft: *Karl Simon*. Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. Heft: *Otto Buchner*. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. Heft: *Valentin Scherer*. Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. M. 11 Tafeln. 4. —

39. Heft: *Karl Rapke*. Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —
40. Heft: *Jos. Aug. Beringer*. Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben u. Werk. Aus den Quellen dargestellt. M. 2 Abb. i. Text u. 29 Tafeln. 10. —

41. Heft: *Hans Wolfg. Singer*. Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. Heft: *Max Geisberg*. Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrhundert. Mit 6 Tafeln. 8. —
43. Heft: *Otto Wiegand*. Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrh. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. Heft: *Rudolf Kautzsch*. Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. 4. —
[Luxusausgabe auf altem Papier 4° M. 8.]

45. Heft: *Robert Bruck*. Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Lichtdrucktafeln und 5 Textabbildungen. 20. —
46. Heft: *F. von Schubert-Soldern*. Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Gesch. der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —
47. Heft: *Paul Schmidt*. Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters i. 12. u. 13. Jahrh. u. sein Einfluss auf die schwäbische u. fränkische Architektur. M. 11 Tafeln u. 1 Uebersichtskarte. 8. —
48. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg*. Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. u. 15. Jahrh. Mit 5 Autotypieen u. 7 Tafeln. 8. —
49. Heft: *Fritz Baumgarten*. Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Bildertafeln und 17 Abb. im Text. 5. —
50. Heft: *H. Röttinger*. Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abb. und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —
51. Heft: *B. Kossmann*. Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —
52. Heft: *Johannes Damrich*. Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrh. aus dem Kloster Scheyern. Mit 22 Abb. in Lichtdruck. 6 —
53. Heft: *Hugo Kehrer*. Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypieen und 11 Lichtdrucktafeln. 8. —
54. Heft: *Franz Bock*. Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 12. —

55. Heft: *Ludwig Lorenz*. Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. Heft. *Wilhelm Jung*. Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tafeln, einem Schaubild und 9 in den Text gedruckten Abbildungen. 5. —
57. Heft. *Rosa Schapire*. Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50
58. Heft: *Geisberg, Max*. Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem. † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —

Térey, G. v., Albrecht Dürers venetianischer Aufenthalt. 1494—1495. Mit 7 Lichtdrucken. 3. —